الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة وهران-1-

أحمد بن بلة



كلية الآداب، والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

البنى الأسلوبية في مولديات أبي حمو موسى الثاني

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير

تخصص :الأدب الجزائري في ضوء المناهج النقدية الأدبية المعاصرة

إعداد الطالبة:
خداوي أسماء

إشراف الأستاذ الدكتور:
حسن بن مالك

أعضاء لجنة المناقشة:

د.قدور إبراهيم عمار..أستاذ التعليم العالي........جامعة وهران.............رئيسا

د.حسن بن مالك..... أستاذ التعليم العالي...... جامعة وهران.....مشرفا و مقررا

د.برونة محمد.......... أستاذ التعليم العالي.......جامعة وهران............ مناقشا

د.بوشيبة الطيب...... أستاذ محاضر (أ)......... جامعة وهران............مناقشا

السنة الجامعية

2015م/2016م


بسم الله الرحمن الرحيم

رَبَنَا آتِنَا مِنْ لَدُنْكَ رَحْمَةً،وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدًا﴿

(الكهف 10)

إهـــداء

أهدي ثمرة جهدي إلى أعزِّ ما في الكون بعد اللّه عزّ وجلّ:

* الوالدين الكريمين اللذين رافقاني بدعمهما المعنوي والمادي طيلة مراحل حياتي الدراسية.

والى زوجي الغالي زين العابدين

* وإلى إخوتي : أحلام وأمينة ومحمد وريان وخالي اسماعيل وإلى جميع الأصدقاء....

* وإلى كل الأساتذة الأحباء ...

* وإلى كل من قرأ بحثي فاستفاد...

الطالبة خداوي أسماء

شكر وعرفان

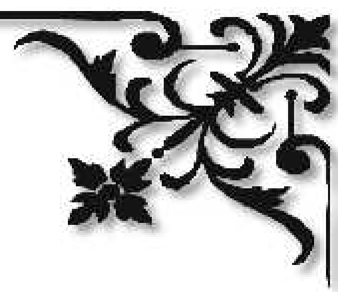
انطلاقا من قوله تعالى:﴿ لَئِنْ شَكَرْتُم لأَزِيدَنَّكُمْ ولَئِن كَفَرْتُمْ إنَّ عَذَابِي لَشَدِيدٌ﴾.

وقول النبي صلى الله عليه وسلم: من ((لا يشكر النَّاس لا يشكر الله)) ، فأنَّني أشكر الله تعالى الذي خلقني ، وهداني لنعمة الإسلام وجعلني منتسبا إلى أمة محمد عليه أفضل الصلاة والسلام، خير الأمم قاطبه ، فاشكره على آلائه الجسمية، ونعمه العميمية، كما أتوجه بالشكر إلى والدِيّ اللذين كانا السبب المباشر في توجهي إلى طلب العلم ، وأرفع كف الضراعة ، مبتهلا إلى الله أن يباركهما ويحفظهما ، إنَّه القادر على كل شيء.

كما أتوجه بالشكر الجزيل وعرفان بالجميل إلى الأستاذ المشرف حسن بن مالك الذي رعى هذا الموضوع من مهده ، وتعهده بعنايته، وسقاه بعلمه الغزير، ونظاراته السديدة، توجيهاته القويمة ، حتى استقام على سوقه، ماثلا أمامكم على الهيئة التي تروها الآن، فجزاه الله خير الجزاء، وأجزل له المثوبة والعطاء.

كما أتوجه بالشكر الجزيل إلى الأستاذ الدكتور محمد برونة لسعة صدره ونبل خلقه والذي لا يتوان أبدا في مدّ يد المساعدة ، فله منّي كل الاحترام والتقدير، وأخيرا فهذا جهدي المقل ، فإنَّ أصبت فذلك مطلبي ومبتغاي، وإن أخطأت فشأن البشر الخطاء والنسيان.

واستغفر الله مما زل به القلم ومما غرب عن الفكر وأضل، والحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله

مقدمة




شهد تاريخ الأدب الجزائري على مرّ العصور محطات حافلة بالتنوع والازدهار والرقي في المجال الثقافي عامة والأدبي خاصة ،وإنَ المطّلع على هذا التاريخ يجد أنَّ عهد دولة بني زيان التي أقامها الأمير والسلطان أبو حمو موسى الزياني في دولة تلمسان هو من العصور الذهبية التي بلغ فيها الأدب الجزائري أوَّج أيام ازدهاره ، ولاسيما في الشعر الذي تنوعت أغراضه ومواضعه، ومن بين هذه المواضع التي شاعت في ذلك العصر– ليس في الدولة الجزائرية فقط بل في بلاد المغرب الإسلامي كله وحتى بلاد الأندلس– موضوع الاحتفال بالمولد النبوي الشريف الذي تبناه شعر يسمى بشعر المولديات .

شعر المولديات والدراسات الأسلوبية أمران ما انفكا يبعثان في نفسي متعة، وفي فكري لذة، ذلك لأنني شغفت بهذا الموروث الجزائري الدّيني لما يحمله من تجربة واسعة وخبرة عميقة ذات صلة بالحياة والنفس الإنسانية والذي يعبر من خلاله الإنسان عن حبه لخير الأنام محمد صلى الله وعليه وسلم وهذا ما يسمى بالحب النبوي الطاهر.

الشعر المولديات باب واسع من أبواب المديح النبوي ذو ألوان متغيرة ، نابعة من الحكمة الصادقة التي تعبر عن حياة راقية، وحالات نفسية رائعة في حوار بليغ ومنجاة إلهية وحب نبوي صادق ورفيع ، يترفع عن الحب الدينوي ليبقى يسبح في عالم الروح الطاهرة والنقية والصافية والراضية والمرضية، حتى باتت اللغة فيه لغة إشارية رامزة تبتعد عن العالم المحسوس لتبقى تسبح في

الميتافيزيقيات ردحا طويلا. ولأنني رأيت أن هذا الموروث قد غاب عن الدراسات الأدبية غيابا طويلا وعان الإهمال الكبير من طرف الدارسين العرب وخاصة الجزائرين منهم. فقلت نحن الأجدر بدراسته والأكثر إقبال عليه من غيرنا .

إنَّ موضوع المولديات هو موضوع واسع وشامل لذى رأيت أنّه من الدقة والوضوح أن أحصر هذه الدراسة عند شاعر من الشعراء الجزائرين الذين نظموا في هذا الموضوع قديما، فوقع اختيار على مولديات أبي حمو موسى الزياني محاولة من خلال ذلك الوقوف على الأسلوبية ومناهجها ومدارسها وذلك من أجل استثمار أهم معطياتها في هذه القصائد المولدية، وعليه جاءت هذه الدراسة التي خصيت بها موضوعي موسومة بـ: "البنى الأسلوبية في مولديات أبي حمو موسى الثاني "، ولقد اخترت هذه القصائد المولدية لما تحمله من معانٍ واسعة وأساليب فنية رائعة ومتنوعة.واخترت الأسلوبية كمنهج لدراسة هذه المولديات ليتبين لنا ما مدى الثبوت أو الانزياح في قواعدها واستعمالاتها، وما تمتاز به من حمولات وإيحاءات التي حملتها سواء في البنى الصرفية أم النحوية أم الصوتية أم الدلالية، ولندرك خصائصها المميزة، وما مدى مساهمتها في خلق الجو الشعري، وبلورة الرؤى والمواقف.

أما الإشكالية التي نبني عليها فكرتنا في إقامة موضوعنا هي: إلى أي مدى يمكن تحقيق محاورة بين القديم بالجديد؟ وما مدى نجاعة المنهج الأسلوبي البنيوي والتعبيري والإحصائي الذي اعتمدناه للدراسة في تحديد الأطر الفنية للشعر المولديات ؟ وكيف يمكن نزع غطاء عن لغة هذا

النوع من الشعر كليا حتى يتسنى لنا الوصول إلى معانيه الحقيقية ؟ وعليه قسمت هذا البحث إلى مقدمة وفصل نظري وفصل تطبيقي وخاتمة.

أما الفصل الأول حمل عنوان "في ماهية البنية والتجليات الأسلوبية" وقد خصصته للحديث عن تعريف البنية لغة واصطلاحا ثم تتبعت مسار البنية من اللسانيات مرورا بالشكلانية الروسية وصولا إلى الأسلوبية، ثم انتقلت إلى الحديث عن كل ما يخص الأسلوبية بداية بالتعريف ثم ذكر اتجاهاتها وفي الأخير تحدثت عن خطوات التحليل الأسلوبي وأهم العناصر التي يتكئ عليها الباحث الأسلوبي من أجل مقاربة أي نص أدبي.

وفيما يخص الفصل الثاني جاء عنوانه على النحو التالي "فن المولديات في الأدب العربي" ، وهو الآخر فصل نظري وقد خصصت فيه الحديث عن نشأة المدائح النبوية وتطورها عبر أهم العصور التي مرت على الأدب العربي، وذلك لصلتها الشديدة بالمولديات، ثم تطرقت في هذا الفصل إلى الحديث عن صلة المدائح النبوية بالشعر الصوفي ، كما تحدثت أيضا عن نشأة شعر المولديات وارتباطه الشديد بظاهرة الاحتفال بالمولد النبوي الشريف والذي قمت من خلاله بتسليط الضوء على أهم العصور التي مر بها هذا الاحتفال بدءا ببلاد المشرق في عهد الدولة الفاطمية و عند إربل المظفر الذي اعتبر أنه أول من أعطى أهمية كبيرة لهذا الاحتفال الشريف ، ثم عرجنا على بلاد الأندلس وأهم مظاهر احتفالها بالمولد النبوي الشريف ، وبعدها بلاد المغرب لنصل في الأخير للتحدث عن مظاهر الاحتفال بالمولد النبوي الشريف في عهد الدولة الزيانية

(تلمسان) أي في عهد أبي حمو موسى الزياني كما أنني تحدثت في هذا الفصل عن مولدياته وبنيتها الهيكلية .

أما الفصل الثالث فقد خُصص لدراسة أهم الظواهر الأسلوبية التي ظهرت جلية في مولديات أبي حمو موسى الثاني، ومن ثمة جاءت الدراسة على شكل مستويات:

المستوى الصوتي : كان معني بدراسة إيقاع القصيدة ، فانشطرت الدراسة إلى قسم الأول لدراسة الموسيقى الخارجية للقصائد المولدية وقد اعتمدت فيه على الدراسة الإحصائية للبحور الشعرية ووصفها ودراسة القافية بعناصرها. أما القسم الثاني فقد خصص لدراسة الموسيقى الداخلية للمولديات فاشتملت على دراسة لأصوات المفردة المجهورة منها والمهموسة، والتكرار الذي كان على مستوى الأصوات المفردة والكلمات وكذلك الأصوات المتآلفة من تجنيس وتكرار اشتقاقي، والتي خلقت فضاءاً واسعا في إنتاج موسيقى متلونه بإيقاعها الذي تلاءم والأجواء الروحية للقصائد المولدية ، إذ اعتبرت هذه العناصر من أهم السمات الأسلوبية التي ساهمت في إثراء الدرس والأسلوبي.

المستوى التركيبي : يعنى هذا المستوى بدراسة عناصر الجملة وما يطرق عليها من عدول وخُصصت هذه الدراسة لدراسة التقديم والتأخير ودراسة الحذف في الجملة، فأما دراسة التقديم والتأخير فقد اقتصرت الدراسة فيه على دراسة تقديم الجار والمجرور ، وتقديم الاسم على الفعل، وفيما يخص دراسة الحذف اعتمدت فيها على دراسة حذف الهمزة والتي ظهرت كسمة أسلوبية

لافتة للانتباه ، وقد اعتبرت هذه العناصر على أنها من أهم الظواهر الأسلوبية التي تجلت في المولديات.

المستوى الدلالي: وقد خُصص هذا الجانب لدراسة أهم الحقول التي أثرت هذا المستوى، ومن ثمة جاء الحقل الأول بعنوان حقل الرحلة والأماكن المقدسة ، والثاني حقل الحقيقة المحمدية والحقل الثالث هو حقل الحب، وهذه الحقول تعنى بدراسة كل الألفاظ التي لها صلة بالمكان والرحلة والحب والدعاء، والذي أخذت الدلالة فيها نزوعا عن دلالتها الحسية لتأخذ دلالات مرتبطة بالعالم الروحاني.

وفي الأخير **مستوى التناص** :في هذا المستوى قمنا بدراسة التناص الذي ظهر كسمة أسلوبية أساسية بارزة ومتنوعة في مولديات أبي حمو موسى الزياني، وكما أنه اتّخذ أشكالا متنوعة في هذه القصائد ، وقد ركّزت في هذا المستوى على دراسة التناص بالقرآني الكريم والتناص بالموروث الشعري القديم فقط . والذي أعطيت من خلاله أبعدا دلالية ميتافيزيقية وروحانية مرتبطة ارتباطا وثيقا بالذات الإلهية والرسول صلى الله عليه وسلم .

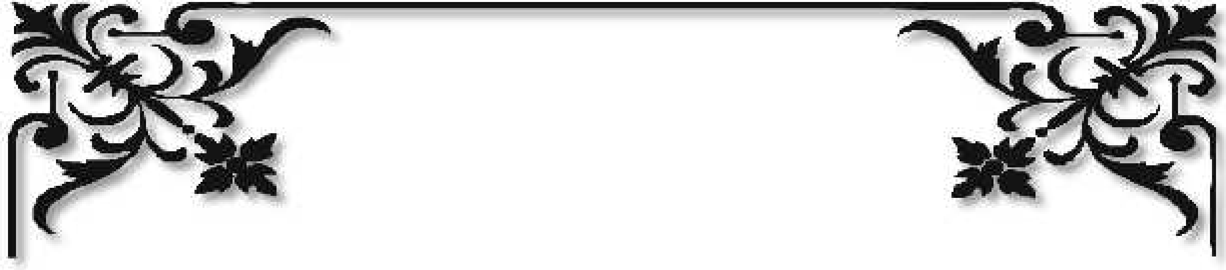
الخاتمة: حاولت أن أستظهر فيها أهم النتائج التي توصلت إليها .

وقد حدت بي هذه الخطة إلى التماس مادة البحث من مراجع كثيرة، شملت حقولا معرفية متنوعة، منها النحو، البلاغة ، الصوتيات، علم الدلالة ، المعجميات ، الأسلوبية ، والنقد الأدبي

لهذا توسَّعت قراءتي ، فانطلقت من كتب التراث العتيقة إلى الكتب المعاصرة (عربية ومترجمة) ، إلى الرسائل الجامعية والمجلات ، مما جعلني أعاني من كثرة المراجع ؛ إذ تطلبت مني وقتا كبيراً للإطلاع عليها، واجتباء المادة العلمية اللازمة منها وهو ما شكل عقبة أخرى أمامي ، اضطرتني إلى أن أزاوج بين القراءة والتحرير أحيانا كثيرة ، ولولا ذاك لبّت في دوامة من التردد ، تقعدني عن إتمام هذا البحث وإخراجه في صورته النهائية المتواضعة التي انتهى إليها . وأذكر من هذه الكتب كتاب لعبد الحميد حاجيات عنوانه :(أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره)، وكتاب حسن السندوبي:(تاريخ الاحتفال بالمولد من عصر الإسلام الأول إلى عصر فاروق الأول)، وكتاب (الأسلوب والأسلوبية) لعبد السلام المسدي ، وكتاب لعبد الله حمادي ، (دراسات في الأدب المغربي) وغيرها من الكتب الكثيرة التي أثيرت بها هذا البحث.

وفي خلاصه هذا الحديث أتوجه بالشكر والتقدير إلى أستاذي المشرف حسن بن مالك، الذي صحبته زمناً قصيراً إبان إنجاز هذا البحث مذ كان فكرةً مرورا بجمع المادة إلى أن اكتمل هذا العمل وأُخرج إلى النُّور ، فأسبغ عليّ ، حفظه الله ، حبّ الأستاذ لتلميذه، وعطف الأب على ابنه ، وأوفدت من علمه ومنهجه خيراً وفيراً ، ومن خلقه خيراً أوفر ، ولم يبخل عليّ - جزاه اللّه كل خير- بما أوتي من علم وحسن توجيه وإرشاد ، كما حلّ لي كثيراً من المعضلات التي واجهتني، وذلك لسعة صدره ونبل خلقه ، فجزاه الله وأثابه خيرا لما قدمه لي من عون.

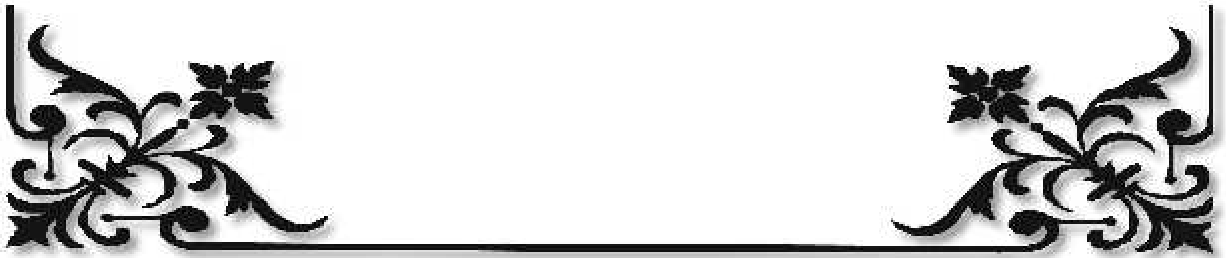
وأقول في الأخير أنَّ كل الصعوبات التي واجهتني إبان انجاز هذا البحث ما هي إلا معلم علمني الصبر والعزم والاجتهاد فأكثر والسير قدما ،كما أنَّني أعتذر من كلّ من قرأ هذا البحث على أي تقصير أو خطاء ورد فيه .فمن لم يخطأ لا يتعلم .



الفصل الأول

في ماهية البنية والتجليات الأسلوبية

- **في ماهية البنية.**
- **مسار البنية من اللسانيات إلى الأسلوبية.**
- **في ماهية الأسلوبية.**
- **اتجاهات الأسلوبية.**



I. في ماهية البنية

1- تحديد مصطلح البنية .

أ–الدلالة اللغوية لكلمة بنية .

(البَنْيُ : نقيض الهدم، بَنَى البَنّاءُ البِنَاءَ بَنيًا وبِنَاءً وبِنًى مقصور، وبُنْيَانًا وبِنْيَةً وبِنَايَةً وابْتَنَاهُ وبَنَّاه)، (والبِنَاءُ المَبْنِيُّ، والجمع أَبْنِيَةٌ ، وأَبْنِيَاتٌ ، جمع الجمع..)، (والبِنْيَةُ ، والبُنْيَةُ، : ما بَنَيْتَهُ ، وهو البِنَى والبُنَى..) يقال بِنْيَةٌ وهي مثل الرِشْوَة ورِشًا كأنَّ البِنْيَة الهيئة التي بُنِيَ عَلَيْهَا...) والبُنَى، بالضم مقصور، مثل البِنَى . يقال بُنْيَةٌ وبُنًى وبِنْيَةٌ وبِنًى بكسر الباء المقصور مثل جِزيَةٍ وجِزًى...)، (وأَبْنَيْتُ الرجل أعطيته بناءً أو ما يَبْتَني به داره..) [1] وفي النحو العربي تتأسسُ ثنائيةُ المعنى والمبنى على الطريقةِ التي تُبنى بها وحدات اللغةِ العربيةِ، والتحولات التي تحدثُ فيها .

ولذلك فالزيادةُ في المبنى زيادة في المعنى، فكلُّ تحولٍ في البنيةِ يؤدي إلى تحول في الدلالةِ، والبنيةُ موضوع منتظم، له صورتهُ الخاصةُ ووحدتهُ الذاتيةُ؛ لأنّ كلمةَ (بنية) في أصلها تحملُ معنى المجموعِ والكلِّ المؤلّفِ من ظواهرَ متماسكةٍ، يتوقفُ كلٌّ منها على ما عداه، ويتحددُ من خلالِ علاقته بما عداه.

وكذلك يتحدد مفهوم البنية لغة بالعودة إلى ما أوردته المعاجم اللغوية، وهي مفاهيم تصب كلها في مصب واحد، يجمعها ما قاله الناقد الأمريكي (قراو راسون Ranson .G .J)"إن الأثر الأدبي يتألف من عنصرين: البنية أو التركيب، والنسج (Texture) أو السبك، نعني بالأول المعنى العام للأثر الأدبي، وهو الرسالة التي ينقلها هذا الأثر بحذافيرها إلى القارئ، بحيث يمكن التعبير عنها بطرق

---

[1] ابن منظور، العلاّمة أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الأفريقي المصري (1410هـ. 1990م)، **لسان العرب**، المجلد2، (مادة بنى)، دار ومكتبة الهلال، بيروت ، لبنان ،دط، دت، ص161/160.

شتى غبر التعبير المستعمل في الأثر الأدبي المذكور.[1]أما النّسج فالمراد به الصدى الصوتي لكلمات الأثر وتتبع المحسنات اللفظية والصور المجازية والمعاني التي توحي إلى العقل بالمدلولات للكلمات المستعملة. "[2] والبنية في معجم اللسانيات لبسام بركة، هي:"تركيب ما يقابله دائما بالفرنسية (Structure)، ونقول:بنية عميقة (Structure profonde)، وبنية روائية (Structure narrative)، وبنية سطحية (Structure superficielle ou structure desurface). "[3]

ب- الدلالة الاصطلاحية :

لقد خضع مفهوم البنية إلى تعريفات عديدة ومتنوعة من قبل الرواد الأوائل بداية من "كلود ليفي شتراوس"، "Claude Levie Strauss" الذي يعد الرائد في حقل الأنثربولوجيا من خلال دراسته للمجتمعات الفطرية والهندية في البرازيل، وخاصة بعد أن حاول تطبيق بنيوية دي سوسير "Ferdinand de Saussure" في دراسته للمجتمعات البدائية، وفي تحليله للأساطير، حيث رأى بأن الأسطورة كأي كيان لغوي تتشكل من وحدات داخلة في تكوينها، مما جعله يعرف البنية بأنها عبارة عن " نموذج يقوم الباحث بتكوينه كفرض للعمل، انطلاقا من الوقائع نفسها".[4]

كما يضاف إلى شتراوس. "Srauss"،" رومان ياكبسون" "R.Yackobson"الذي أحرز قصب السبق في ابتكار مصطلح البنيوية "Structuralism".

ثم جاء بعدهما "جان بياجيه" "Jean Piaget" الذي ذهب إلى أن البنية عبارة عن " نسق من التحولات له قوانينه الخاصة باعتباره نسقاً، وإن هذه البنية تتسم بخصائص ثلاث:

---

[1]عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، السنة 2006، دط، ص77.

[2] مجدي وهبة، كامل مهندس، معجم المصطلحات العربية، (19441984)، مكتبة لبنان، بيروت، ص. 152

[3] بسام بركة، معجم اللسانيات(فرنسي عربي)، منشورات حروس، طرابلس، لبنان، 1985، ص. 193

[4] محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، دراسة في نقد النقد، (دمشق: من منشورات اتحاد الكتاب العرب، د، ط، 2003م.)، ص: 14.

- الكلية (الشمولية).
- التحولات.
- التنظيم الذاتي (التحكم الذاتي)."[1]

إنّ مصطلح الكلية، يعنى به تكوين البنية من عناصر خاضعة للقوانين مميزة للنسق، وتتجلى أهمية تلك العناصر في العلاقات القائمة بينها، على أساس أن " البنية لا تتكون بمجموع العناصر، بل بالعلاقة فيما بين هذه العناصر". أمّا عن مصطلح التحولات، فإنَّه يعنى به التغيرات الباطنية التي تحدث داخل النَّسق. " فيعتمد على التصور الوظيفي للبنية كعنصر جزئي مندمج في (كل) أشمل. أما عن مفهوم التنظيم الذاتي، فيقصد به التنظيم الذي تحدثه البنيات حول نفسها؛ أي تقوم بتنظيم نفسها بنفسها، ليخلص إلى أن مفهوم البنية يحوصل النظر " إلى الحدث في نسق من العلاقات له نظامه".[2]

2- مسار البنية من اللسانيات إلى الأسلوبية.

البنية يتبناها علم حديث اسمه البنيوية التي نشأت في فرنسا في الستينيات من القرن العشرين، وتمت الكتابة فيها من قبل عدد كبير من البنيويين في مختلف حلقات البحث العلمية، بدءاً بحقل الألسنية، وانتهاء بالنقد الأدبي، ومضت تقوى وتسعى إلى أن تكون علماً، فتعددت المجالات التي تبنتاها، والكتب التي تشرحها، والأعلام الذين دعوا إليها ودافعوا عنها، راجعين بمنطلقهم إلى أوائل القرن العشرين، (أو الثلث الأول منه)، حيث الدروس اللغوية التي ألقاها "دو سوسير" في جامعة جنيف، وحيث الاتجاه الشكلي الذي رأته روسيا، وحلقة براغمن اللغويين.

أ- البنية واللسانيات:

---

[1] المرجع السابق، ص46.

[2] نبيلة إبراهيم ، فن القصة في النظرية والتطبيق ، دار قباء للطباعة والنشر ، دط، دت، ص: 56.

ترتبط البنيوية أشدّ الارتباط باللسانيات(علم اللغة الحديث) الذي أطلقه فرديناد دي سوسير F.DE SAUSSURE ، (1857-1918) حيث تعد آراءه حجز الزاوية والأساس الذي انطلقت منه النظرية البنائية،[1] وقد قدم أهم أرائه في محاضراته(دروس في الألسنية العامة) coure de linguistique général التي نشرها بعد وفاته تلامذته شارل بالي Charles Bally وألبرت سيشيهاي Albert Sechehaye،عام 1916 ، وقد ناقش سوسير في محاضراته العديد من القضايا والمناهج المتعلقة باللغة، [2]حيث لجأ إلى التمييز بين "اللغة" و"الكلام". "Langage" , "Langue"عاداً اللغة نظاماً اجتماعياً مستقلاً عن الفرد بخلاف الكلام الذي هو التحقيق الفردي للغة، والتي هي عبارة عن نسق منظم من العلاقات والرموز في إطار ما يسمى"بالنظام الذي اعتبر في ما بعد هو البنية ، إضافة إلى تحديده لمنهج الواجب اتباعه في الدراسة وهو المنهج الوصفي SYNCHRONNIQUE بدل التعاقبي

LA DAICHRONQUE"[3].ولأنَّ اللغة من وجهة نظر سوسير تؤلف نظاما بنيويا متماسكا ؛ فإنّ أي مقاربة للغة مكرسة لتفسير عمل هذا النظام الداخلي أصبحت تعرف بأنها "اللسانيات البنيوية" أو"المدرسة البنيوية"[4]والتي انطلقت من خلالها جميع الدراسات اللغوية والنقدية الحديثة والمعاصرة.

---

[1] ينظر صلاح فضل النظرية البنائية في النقد والأدب، دار الشروق ، القاهرة، مصر، ط1، 1998،ص19.

[2] F. De sauaaure:coure de linguidtique générale. Paris payot 1974texte revu et critique par De Mauro. pp: 10-11.

وينظر صلاح فضل ، مناهج النقد المعاصر ، دار الأفاق العربية، القاهرة، مصر، دط، ص 81، ص82.

[3] إبراهيم محمود خليل ، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار السيرة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، السنة 2003،ص88.

[4] إبراهيم،، زكريا، مشكلة البنية أو أضواء على "البنيوية"، دار مصر للطباعة، الفجالة. ط1 ، د ت، ص 47.

إضافة إلى اللسانيات نجد المذهب الشكلاني (مدرسة شكلانين الروس) الذي يعد رافدا أساسيا في مسار البنيوية، لأنَّه "يوجد في أصل اللسانيات البنيوية ، أو على الأقل في أصل اتجاهها الذي مثلته حلقة براغ اللسانية"[1].

ب- البنية والمدرسة الشكلانية الروسية:

تعد الشكلانية الروسية من أهم روافد البنيوية، وقد نشأت هذه المدرسة من جهود تجمعين أدبين : **الأول** حلقة موسكو التي تكونت سنة 1915 ويطلق عليها اسم M L K وكان عنصرها البارز ياكبسون الذي كان إذ ذاك مهتما بالأثنوغرافيا السلافية وفلسفة اللغة، **والثاني** حلقة سان بترسبروغ (لنينكراد)ويطلق عليها opoiaz والتي كان معظم أعضائها من طلبة الجامعة.[2]

لقد كان هم الشكلانين هو إرساء دعائم الدراسة الأدبية على قاعدة مستقلة. حيث حولت مركز الاهتمام من الشخص إلى النص، "فرفضوا رفضا تاما ما كانت تذهب إليه النظرية النقدية التقليدية من أن لكل اثر ثنائية متقابلة الطرفين : هي الشكل والمضمون وأكدوا أن الخطاب الأدبي يختلف عن غيره ببروز شكله "[3]. فكان السؤال الأول بالنسبة لهم ليس "كيفية دراسة الأدب، وإنما الماهية الفعلية لموضوع بحث الدراسة الأدبيةLittérarité التي دعا إليها رومان ياكبسون" "R.Yackobson" و"أعطاها صبغتها النهائية حيث قال: إنَّ موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب إنما الأدبية Littérarité أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا"،[4]وبذلك حصروا اهتمامهم في نطاق النَّص دون الاهتمام بما هو خارجه وبهذا تكون قد حققت مبدءا من مبادئ البنيوية فاعتبرت رافدا أساسيا من روافدها .

---

[1] ينظر... مجموعة من المؤلفين ، نظرية المنهج الشكلي : نصوص الشكلانيين الروس ،ترجمة إبراهيم الخطيب الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت لبنان،ط1،ص 15.

[2] المرجع نفسه، ص 10.

[3] المرجع نفسه، ص 10.

[4] ينظر.. نفسه ،ص 35.

ومن هنا نقول أنّ البنيوية قد بسطت نفوذها في معظم بلدان العالم بفضل الاهتمامات الكبيرة من طرف عدد هائل من الباحثين والنقاد المعاصرين من أمثال ليفي شتراوس Strauss والأنثروبولوجيا ، وألتوسير والماركسية، وبول ريكور Paul Ricœur الهيرومينوطيقا وآلان تورين Alain Touraine والأبنية دون بنيوية، وجاك لاكان Jacque Lacan والتحليل النفسي، ورولان بارث Roland Barthes والبنيوية الأدبية وميشل فوكو Foucault وبنيات المعرفة.

وكذلك ساهم "ليونارد بلومفيلد Leonard Blomfield" في إثراء البحث البنيوي بنشر كتابه "اللغة" سنة 1933م، قام فيه بعرض جانب من جوانب النظرية البنيوية الأمريكية ، وبالإضافة إلى ما جاء به أفرام نعوم تشومسكي Avram Noam Chomsky في ما يخص النحو التوليدي وكذلك لم يبخل بمجهوداته الناقد البنيوي الأمريكي "ريفاتير" "Riffaterre" صاحب كتاب "الأسلوبية البنيوية" سنة 1971م وغيرهم من الباحثين الذين زخرت بهم الساحة النقدية المعاصرة والذين ساهموا في إنتاج العديد من المناهج النقدية المعاصرة التي اتخذت المنهج البنيوي كانطلاق لها فظهرت لنا إلى عالم الوجود ما يسمى بالسيمبولوجيا والأسلوبية والتفكيكية ونظريات أخرى اهتمت بالنَّص المغلق وساهمت في تفجير مكنوناته الداخلية . "فهي ليست هدماً كما يتصور بعضهم، ولكنَّها إعادة بناء وإن بدا ذلك متأتيا من الفروق بين النظر إلى الكتابة الأدبية على أنها نص أو على أنها عمل والنقد الحديث، بهذا المفهوم وتحت تأثير اللسانيات الحديثة، نظر إلى الكتابة الأدبية على أنها عمل مغلق ومستقل. وهذا يعني أن الوسط الاجتماعي وتاريخه وشخصية المبدع في نصه ولغة نصه، هي، في الحقيقة، مقومات. تحليل النص الأدبي حين يستقل كل مقوم أو عنصر بمنهج يفصح عن آلياته وتقنياته في تحليل هذا النص أو ذاك.[1]

ج- البنية والأسلوبية:

[1] ينظر .. مجموعة من المؤلفين ، نظرية المنهج الشكلي : نصوص الشكلانيين الروس ، ص132-133.

لقد ارتبطت الأسلوبية ارتباطا معقدا بالبينية والإرث النظري الذي تركه الشكلانيون فضلا عن ارتباطها باللسانيات في صيغتها السوسيرية، يعتبر رومان ياكبسونR.Yackobson من أبرز الباحثين في الدراسات الأسلوبية الحديثة وخاصة الوظيفية،إذ كان يهتم بالأسلوبية (stylistique)، وفي نفس الوقت كان يهتم بالإنشائية (poétiques) إن أكثر من ثلاثة أرباع من أعماله قبل 1939م تمحورت حول الشعر والأدب وقد كتب ياكبسون كثيرا من الأمور العلمية حول المنهج البنيوي في الأدب ومنهجية تحليل النصوص ..."[1]

لقد جاء ياكبسونR.Yackobson وقدَّم طروحات جديدة تبرز من خلال تعريفه للأسلوبية إذ يقول : إنها البحث عما يتميز به الكلام الفنِّي عن بقية مستويات الخطاب أولاً ، وعن سائر الفنون الإنسانيةثانيا،[2]وهنا يقوم بتخصيص الدراسة الأسلوبية إلا على الكلام الفني دون تعدي ذلك إلى أي خطاب عادي أو الشفوي.لقد خطت الأسلوبية خطوة نوعية تتلاءم والدراسات النقدية المعاصر والدراسات اللغوية بصفة عامة ،"حيث اكتسبت شرعيتها سنة 1960 وذلك مع انعقاد ندوة أنديانا الأمريكية والتي تمحور موضوعها حول الأسلوب بحيث كانت وجهت أبرز علماء اللغة والأدب"[3] ،وكان رومان ياكبسون عنصر أساسي في هذه الندوة عن طريق تداخلاته و طروحاته التي قدمها ، بحيث شكلت نقطة مهمة في تطور الدراسات لأنها

كانت رابط أساسي بين علم اللغة والأدب ، إذ أنه ركزَّ في تلك الدراسة على قضية الإيصال؛ أي كيف تتم عملية التواصل في العمل الأدبي ؟ وما هي الوظائف التي تؤديها اللغة من خلال عملية التواصل؟

إنَّياكبسونR.Yackobsonيرى أنَّ كل اتصال يقوم على الإشارة هو لغة ؛ و اللغة ليست

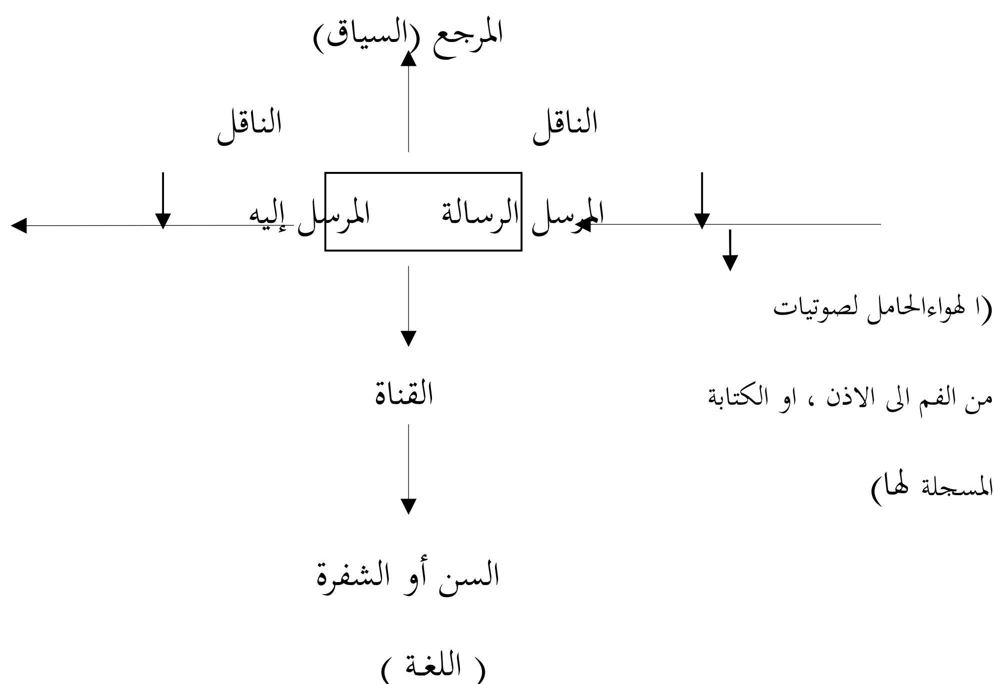
---

[1] أحمد مومن ، اللسانيات نشأة وتطور ، ديوان المطبوعات الجامعية ، ط1، دت ،ص150.

[2] موسى سامح ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها،دار الكندي للنشر والتوزيع ط 1، السنة 2003 ، ص 12

[3] المرجع نفسه، ص12.

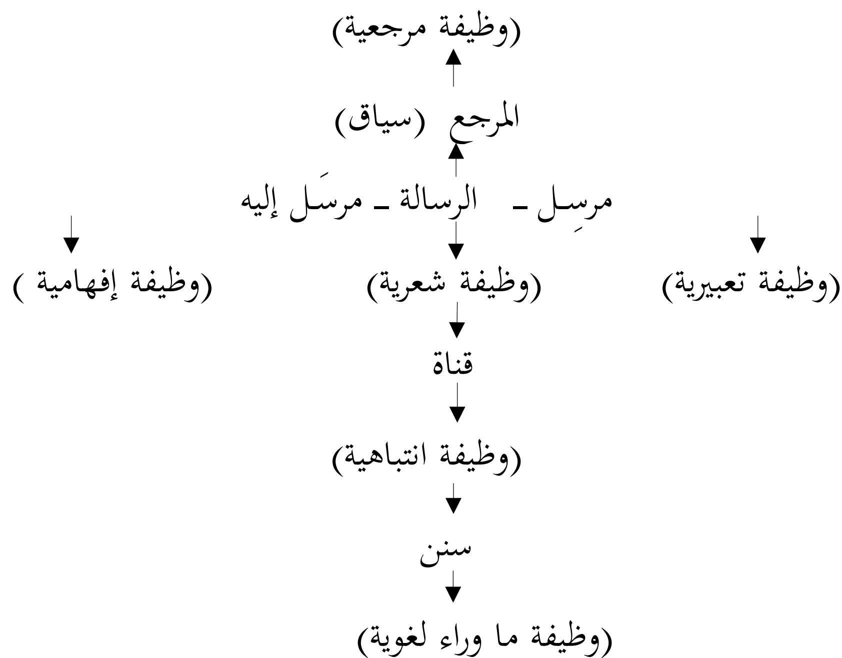
خاصية من خصوصيات الإنسان وحده، فالحيوان كذلك يملك لغة ، لأن الإشارة ليست حكرا على الإنسان فقط ،كما أنه يرى بأن اللغة قد تكون خطاب و أو كلام متداول ، ويفترض أنها ناقلة للمعرفة والأفكار والمشاعر بشكل شفاف أي قابلة للإدراك والفهم ،فاللغة عموما عنده هي نظام من العلاقات تعبر عن الأفكار وتوضح أهمية التواصل اللغوي المميز في ظواهر اللغة البشرية ، وفي هذا السياق أكد ياكبسون في محاضرته "اللسانيات والشعرية" بأن اللغة يجب أن تدرس في كل تنوع وظائفها ، ولكي تتضح طبيعة الوظائف لابد من تقديم صورة مختصرة عن العوامل المكونة لكل صيرورة لسانية ولكل فعل تواصلي لفظي ويتبين ذلك من خلال الرسم الذي هو أمامنا[1]:



كما هو موضح في الرسم أن عملية التواصل تفترض وجود ستة عوامل أو مركبات والتي تتمثل في مايلي : 1 المرسل أو المخاطِب(destinateur**)**، 2 المرسل إليه أو المخاطَب **(**destinataire)،3 الرسالة(message**)**،4 السياق آو المرجع(contexte**)**، 5 السنن

[1] ينظر...بيارغيرو والأسلوبية ص99،وعد السلام المسدي ، الأسلوب والأسلوبية ص158

أو الشفرات(code) ، 6القناة(contact)[1]، إن المرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه ، "ولكي تكون الرسالة فاعلة فإنها تقتضي سياق تحيل عليه وهو المرجع ،سياق قابل لأن يدركه المرسل إليه، وهو إما أن يكون لفظيا أو قابل لأن يكون كذلك ، وتقتضي الرسالة بعد ذلك سننا مشتركة كليا بين المرسل والمرسل إليه ، وتقتضي الرسالة أخيرا اتصالا أي قناة فيزيقية وربطا نفسيا يسمح لهما بإقامة التواصل والحفاظ عليه [2].وأعطى لكل عنصر وظيفة لغوية تميزه لكي تؤدي وظيفة الإيصال والتي هي : الانفعالية أو التعبيرية fonction expressive ouémotive ، الندائية conativeوالمرجعيةréférentille، و الإنتباهيةphatique، الوظيفة ما وراء لغويةmétalinguistique، الوظيفة الشعرية poétique[3]، ونوضحها في رسم مماثل للأول :



---

[1] عبد السلام المسدي ، الأسلوب والأسلوبية ص 157

[2] ينظر أحمد عزوز، المدارس اللسانية أعلامها ومبادئها ومناهج تحليلها للأداء التواصلي ،دار الأديب للنشر والتوزيع، السانيا وهران ، الجزائر دط، دت، ص 119،و إلى عبد السلام المسدي الأسلوب والأسلوبية ص157.

[3] ينظر..المرجع نفسه ، ص 125، وعبد السلام المسدي، المرجع السابق ،ص157-../159.

الوظائف اللغوية عند رومان ياكبسون[1]:

1-الوظيفة الانفعالية والتعبيرية: يولدها المرسل ، وهي تعبير عن نفسيته وأفكاره من خلال الموضوع الذي هو في صدد التكلم عنه ، وتجنح إلى إعطاء انطباع عن انفعال معين و ذلك عن طريق الأدوات اللغوية المستعملة .

2 -الوظيفة الندائية أو الإفهامية : وهي تميز الرسالة بقصد جعلها فاعلة في المرسل وتدخل الجمل الأمرية والدعائية في ذلك ، وهما من الأساليب الإنشائية .

3 -الوظيفة المرجعية : وتسمى الدلالية وهي متمركزة حول السياق ، وتشكل التبرير الأساسي لعملية التواصل ذلك أن المتكلم هدف الإشارة إلى مضمون خاص نرغب في إبلاغه للآخرين وتبادل الآراء في هذه الوظيفة تحيلنا على أشياء موجودة نتحدث عنها وهي تقوم بالرمز إلى تلك الموجودات المبلغة .4 - الوظيفة الإنتباهية: أو إقامة الاتصال وهي تتمحور حول إقامة الاتصال بين المرسل والمرسل إليه كما أنها تحرص على استمرارية الاتصال وتوطيد الإبلاغ ، ويندرج ضمنها كل ما يلفت به الباث انتباه سامعه

5 -وظيفة تعدي اللغة : وتسمى ما وراء اللغة وهي تشمل اللغة التي تتحدث عن اللغة نفسها، فتشمل عناصر البنية اللغوية ، وتعريف المفردات ، ليتأكد طرفا الخطاب من أن التخاطب قائم على التفاهم المتبادل.

6 -الوظيفة الشعرية : وتسمى بالإنشائية ،وتتمحور حول الرسالة كعنصر قائم بذاته وتقوم بتوضيح الجانب الإشاري في اللغة ،وهي عند ياكبسون إسقاط لمبدأ الاختيار على محور التأليف، وهي لا تنحصر في الشعر فحسب ، ولكن تتجاوزها لتشمل جميع المرسلات الخطابية ، وهي

---

[1] ينظر.. أحمد عزوز ، المدارس اللسانية أعلامها ومبادئها ومناهج تحليلها للأداء التواصلي ،ص132-124 .

الوظيفة التي تكون فيها الرسالة غاية في حد ذاتها ، لا تعبر إلا عن نفسها فتصبح هي المعنية بالدرس[1].

ركز ياكبسونR.Yackobson على تحليل الرسالة ، ولكنَّه لم يتجاهل أيضا تحليل النَّسق وبعد العنوان الذي جمع فيه معظم دراساته الأسلوبية سمة مميزة بهذا الخصوص قواعد الشعر ،وشعر القواعد، أنّ القواعد الشعر دراسة للأدوات التعبير الشعري في اللغة بينما نرى شعر القواعد دراسة لأثار المحصول في النص ، ذلك بواسطة عمل هذه الأدوات[2]

وعلى هذا فإنَّ الوظائف المختلفة للغة التي وضعها ياكبسون R.Yackobson تسمح بتحديد الطوابع المختلفة التي تميز النص الأدبي، كما أنه ركز على الوظيفة الشعرية في دراسته الأسلوبية للنص الأدبي وبذلك استطاع ياكبسون أن يميز ما هو شعري ؛ لأن المرسلة الشعرية عنده لا تقوم بالإبلاغ . إذ أن الأسلوب يكون موجودا في المرسلة الشعرية بذاتها ولذلك يتحول الأسلوب إلى صياغة لا تعبر عن نفسها بسهولة متناهية[3].فالرسالة عنده تقوم على بعدين الأفقي والعمودي كما هو الحال عند دي سوسير لكن ياكبسون R.Yackobson أحال هذين البعدين إلى نظرية البلاغة التقليدية ، مقررا أن البعدين السوسيريين يتواءمان مع التمييز البلاغي بين المجاز أو الاستعارة من جهة والكناية من جهة أخرى الأولى تقوم على الإبدال والإزاحة اعتمادا على المجاورة والتداعي[4]، إن الصفة الأساسية التي يجدها ياكبسون في الوظيفة الشعرية هي أن الاستخدام الشعري للغة يقدم مبدأ التساوي من محور الاختيار إلى محور الانتقاء ، وهذا يعني أنه بالرغم من إننا نتوقع أن نجد أنواعا مختلفة من العوامل التي تم اختيارها في نقاط مختلفة في تركيب الجمل؛ فإن اللغة الشعرية تُظهر مجموعات متكررة من نفس الأنواع العوامل ، بالرغم من أن هذه الظاهرة التي تعرف بالتوازي تحدث

---

[1] ينظر.. عيد السلام المسدي ،الأسلوب والأسلوبية ص160.

[2] ينظر..بيار غيرو والأسلوبية تر، منذر عياشي ص117.

[3] موسى سامح ربابعة ،الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ،ص15.

[4] ميجان الرويلي ، سعد البازعي، دليل الناقد ، المركز الثقافي العربي ،المغرب / لبنان ،ط2 ،2000 ،ص39

في اللغة اليومية أيضا ، يقول ياكبسون R.Yackobson : إنها تأخذ أعلى درجة في الأدب من حيث تنظيم العمل الأدبي ، ومن حيث توزيعها على الجوانب الأخرى[1].إنّ التحليل البنيوي للرسالة كما يعلمه ياكبسون ويمارسه ، يبين أن كل نص يشكل بنية فريدة يأخذ منها إثارة خاصة به بمعزل عن أي نص آخر. [2]

وإذا كان ياكبسون قد انطلق في جهوده من مقولات الشكلانين الروس فإن ريفاتير يعد زعيم الأسلوبية البنيوية.[3]

يعتبر ميشال ريفاتير Riffaterre من أبرز الباحثين في الدراسات الأسلوبية الحديثة ، فقدم العديد من الأفكار والمبادئ التي تفاعلت بمجملها مع أفكار غيره المصنفين في دائرة الأسلوبية البنيوية وسواهم من الضالعين، وضع كتابه (الأسلوبية البنيوية) عام 1971، ثم أتبعه بكتاب (صناعة النص) 1979، ويعتبر ريفاتيرRiffaterre من المحددين في التنظير الأسلوبي بمقالاته في بداية الستينيات ثم جمعت واكتملت في أوائل السبعينيات من القرن الماضي في كتابه محاولات في الأسلوبية (Essais de stylistique structural)، " بحيث تمثلت غاية هذا الكتاب في أن الأسلوبية البنيوية تقوم على تحليل الخطاب الأدبي؛ لأن الأسلوب يكمن في اللغة ووظائفها ، و لذلك ليس ثمة أسلوب أدبي إلا في النص الأدبي"[4]. وفيه يرى أنه ليس من نص أدبي دون (أدبية)، ولا (أدبية) دون نص أدبي. فما هي (الأدبية)؟.

يستبعد ريفاتير Riffaterre علم البلاغة و(الإنشائية) في التحليل الأدبي حيث يقول "أن

---

[1] رجاء عيد ، القول الشعري ، منظورات معاصرة ، منشأة المعارف،الإسكندرية ، القاهرة ، د ط،د ت، ص196

[2] ينظر.. بيار غيرو والأسلوبية، تر: منذر عياشي ، ص123.

[3] موسى سامح ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، ص15.

[4] المرجع نفسه ، ص 15.

البلاغة المعيارية من عراقيل الأسلوبية"[1] ، وذلك لأنه يراها عاجزة عن الكشف عن (أدبية) النص الأدبي، لأنها تقوم على تعميم الظواهر المستخرجة من النصوص، كما يستبعد النقد الأدبي لأنه يقوم على إصدار أحكام معيارية، ويكتفي بتحليل النص من خلال لغته. وعلى الرغم من أن النص الأدبي لا يقوم إلا على اللغة، فإن النقد يستبعد اللغة أيضاً من مجال التحليل الأدبي للظاهرة الأسلوبية!.

أما التحليل الأسلوبي للنّص– عند ريفاتير– فهو الّذي يضع يديّ المحلل على (أدبية) النّص الأدبي، حيث ينطلق من النص الذي هو صرح مكتمل ينبغي تتبع سمة الفردية فيه. وهذه السمة الفردية هي الأسلوب، وهي بالتالي (أدبية) النص.[2]

بيد أن الظاهرة الأدبية– عند ريفاتير– ليست النص فحسب، بل هي القارئ أيضاً، وردود فعله إزاء النص. ولهذا ركز ريفاتير اهتمامه على النص وسلطته على القارئ الذي ليست له الحرية في التأويل، وإنما الطواعية للنص. وبهذا يختلف التحليل الأسلوبي الذي يعتمده ريفاتير عن التحليل البنيوي الذي يفترض (بنية) كبرى للنص، ثم (بنيات) صغرى، تقوم بينها (علاقات) تنافر وتضاد أو تشابه ومماثلة... وهذا لا يعني أن تحليله الأسلوبي لا يعتمد على تقسيم النص إلى (وحدات)، فهو يفعل ذلك، ولكن بشرط أن تكون (الوحدات) مترابطة مع بعضها بعضاً. ومن هنا فإنه يرفض منهج الكلمات المفاتيح في التحليل الألسني.[3]

وقد عرف الأسلوب بأنه "كل شكل مكتوب فردي ذي مقصدية فردية " [4] ثم زاد توضيح مفهوم الأسلوب في موضع آخر بقوله: "الأسلوب هو البروز الذي تفرضه بعض لحظات تعاقب الجمل على

---

[1]M. Riffaterre : Essais de stylistiquestructurale, Présentation et traduction deD. Delas, Flammarion, Paris, 1971, p27

[2]محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة،ص15.

[3]المرجع نفسه، ص15.

[4]ميكائيل ريفاتير ، معايير تحليل الأسلوب ، ترجمة حميد لحمداني ،دار النجاح ، دار البيضاء (المغرب) ط 1، 1993، ص19.

انتباه القارئ ، فاللغة تعبر والأسلوب يبرز"[1] ، وأكثر ما يثير انتباهنا هو استحضاره للقارئ وذلك ليبرز أهميته ودوره في عملية التواصل وهذا ما تقوم عليه أسلوبية التلقي ،لأن مع القارئ والنص يحدث تفاعل عن طريق بما يسمى (المنبه والاستجابة) ، ونستطيع أن نوضح هذا في رسم بسيط:



النص(منبه ومثير) **تفاعل** القارئ (استجابة)

يعني أن النص يكون محمل بالسنن والشفرات كود code موجهة المتلقي (القارئ)، و التي تكون بمثابة منبه يثير فضول المتلقي ويلفت انتباهه يستدعي منه الاستجابة ، ومن هذا نخرج باستنتاج يتمثل في أن هناك طرفين يشكلان لفكرة التواصل وهما ؛ المنشئ الذي يشفر**(**encode**)**والمتلقي الذي يقوم بفك الشيفرة **(** décodé **)**، كما أن ريفاتير يعطي الأولوية للقارئ الذي لا ينتهي دوامه مع الرسالة ، فإن النص ما إن يكتمل خلقا فانه ينعزل عن مرسله ، وبهذا يخالف رومان ياكبسون الذي يهتم بالمرسل والمرسل إليه، كما أنه يصب اهتمامه بالدرجة الأولى على القاري والوظيفة الشعرية . أما ريفاتير فإنه يرى أن الرسالة لا يمكن أن توجد بذاتها وإنما هناك علاقة يجب أن تنشأ بين الرسالة والمخاطب ، فالعلاقة التي تقوم بينهما عنصر مهم من عناصر الأسساسية التي أقام عليها ريفاتير أسلوبيته البنيوية.**[2]**

إن هذه الرؤية لا تتجاوز كون الأسلوبية تحليلا ألسنيا يميز عناصر الأسلوبية في رسالة ما ، وإنما يكون للقارئ دور في تمييز هذه العناصر ، وقد اهتم ريفاتير جدا بالقارئ حيث يرى أن:

"كل بنية نصية تثير رد فعل لدى القارئ تشكل موضوعا للأسلوب"[3]ولذلك يقوم القارئ في

---

[1] عدنان ذريل ، النص والأسلوبية،بين النظرية والتطبيق (دراسة) ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق،2000، ص 44.

[2] موسى ربابعة الأسلوبية ومفاهيمه وتجلياتها ، ص 17.

[3] M. Riffaterre : Essais de stylistique structurale, p182.

أسلوبية ريفاتير بدور يقوم على الوعي والإدراك لما تمثله العناصر الأسلوبية من وظائف داخل النص الأدبي،[1]ويسمى هذا القارئ عند ريفاتيرRiffaterre بالقارئ النموذجي.

أ–القارئ النموذجي (العمدة) **(architecteur)** :"هو محصلة ردود أفعال عدد من المخبرين اللغويين اتجاه النص بضمهم نقاد ومترجمون وعلماء وشعراء وما إلى ذلك"[3]، أي أنه مجموعة من الرواة أو القراء وتعددهم ،والذين أطلق عليهم ريفاتير اسم مبلغين **(des informateurs)** . إن القارئ العمدة ليس قارئا بعينه وإنما هو مجموعة الاستجابات للنص الذي يحصل عليها المحلل من عدد من القراء ، وقد عمد ريفاتير Riffaterre إلى تجنب رد المعيار الذي يحدث عنه الانحراف إلى شيء واقع خارج النَّص، وإنما جعله في النَّص نفسه ، ولذلك قال : تنتج القوة الأسلوبية من إدخال عنصر غير متوقع إلى نموذج، فالسياق الأسلوبي يتكون من نموذج لغوي يكسره بغتة لا يتنبأ به،و لذاك يكون السياق هو الذي يتحدد به المعيار ، أي أن المعيار مائل في النص وليس خارجه ، وهذا يعني أن السياق قطب لثنائية يتقابل عناصرها [4].

ب –السياق الأسلوبي : لقد اهتم ريفاتير "بالسياق الأسلوبي"اهتماما كبير، ويرى أنه نموذج لساني ، مقطوع بواسطة عنصر غير متوقع[5].

فالسياق عنده هو متواليات التعبيرية العادية في النَّص ، وهو ليس شيئا آخر غير الكلام النحوي، والأسلوب هو عنصر غير متوقع ينحرف عن السياق فيحدث المفاجأة، وهو ليس شيئا آخر غير الكلام اللانحوي ، ويشبِّه ريفاتير السياق بخط مستقيم موجه في تعاقب رؤية العين التي تقرأ سطرا، تتخلله انحرافات أو نتوءات هي بمثابة الإجراء الأسلوبي ، وذلك على النحو الآتي :(سياق؟ إجراء

---

[1] موسى سامح ربابعة، الأسلوبية ومفاهيمه وتجلياتها ،ص17.

[3]توفيق أبو الزيدي ، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ، الدار العربية للكتاب ليبيا – تونس، 1984،ص86

[4]موسى سامح ربابعة ، الأسلوبية ومفاهيمها وتجلياتها المرجع السابق ص18.

[5]ميكائيل ريفاتير ، معايير تحليل الأسلوب ، ص56.

أسلوبي؟ رجوع إلى السياق) أو (ملفوظ عادي ؟ مبالغة ؟ ملفوظ عادي)أي إن (الأسلوب = السياق+المفاجأة أو المبالغة)[1]، وعلى هذا الأساس يقوم ريفاتير بتقسيم السياق إلى (سياق أصغر،سياق أكبر) الأول يسهم في إنتاج الأسلوبية والثاني جزء من الخطاب الأدبي ويعنى بالتحليل الخارجي الأولي كما أن السياق الأكبر يتضمن السياق الأصغر ويضع ريفاتير المعادلة التالية : سياق أصغر +مخافة = مسلك أسلوبي

فتقول مثلا : شمس سوداء

شمس سوداء

↓ ↓

سياق أصغر + مخالفة = مسلك أدبي

وإلى جانب العناصر التي أسس ريفاتير من خلالها نظريته الأسلوبية البنيويةأشار إلى أن هناك عنصر أخر لا يقل أهمية من سابقيه، ويتمثل هذا العنصر في المفاجأة.

جـ- المفاجأة: والتي تُنتَج من خلال المثير الذي تحدثنا عليه أنفا والمنبه الأسلوبي والتي تشكل صدمة في نفس المستقبل ، بحيث تحدث توتر أو هزة في وعي المتلقي" لذلك فإن قيمة كل ظاهرة أسلوبية تتناسب مع وحدات المفاجأة التي تحدثها تناسبا طرديا، بحيث كلما كانت الخاصية غير منتظرة كان وقعها في نفس المتقبل أوقع ، ويربط ريفاتير مفهوما آخر يجعله من مقومات نظريته وهو ما يعرف بمقياس التشبع ، ومعناه أن الطاقة التأثيرية لخاصية أسلوبية تتناسب تناسبا عكسيا مع تواترها ، فكلما تكررت نفس الخاصية في نص ضعفت مقوماتها الأسلوبية ومعنى ذلك أنّ التكرار يفقدها شحنتها التأثيرية تدريجيا"[1]

---

[1] المرجع السابق، ص67 – 68.

[1] موسى سامح ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، ص17.

ونخلص في الأخير "أن مهمة الأسلوبية في نظر ريفاتير هي دراسة اللغة من زاوية نظر مفكك السنن ، مادامت ردود أفعاله وفرضياته حول مقاصد المسنن وكذلك أحكام القيمة ، هي إجابات على المنبهات المسننة داخل المتوالية اللفظية ، وستصبح الأسلوبية في هذه الحالة علما لسانيا لتأثيرات الإرسالية ولمردود فعل التواصل ، ولوظيفة الإكراه التي تمارسها على انتباهه"، (الأسلوب =السياق+المفاجأة) وهذا أوجز تبسيط لفهم الأسلوب عند ريفاتير.[2]

وإذا كان الأدب "أرضاً مالك لها"- على حد تعبير الشكلانيين الروس —فإنَّ التقدم الثقافي والحضاري الذي اتسمت به اللسانيات في القرن العشرين ولاسيما بعد العقد الثاني منه، وتطور النقد الأدبي منهجاً ودراسة وتحليلاً وفناً، قد هيأ المناخ لتحصين هذه الأرض وحمايتها وإعطائها شرعية الامتلاك.[3]

من كل ذلك نخلص إلى أن التقدم الذي حظي به الحقل اللساني أو اللسانيات في العصر الحديث دراسة وتحليلاً وتعليلاً، تقويماً ونقداً ذاتياً إيجابياً أو سلبياً قد تسرب إلى الحقل النقدي الأدبي الذي لم يكن بمعزل عن المناخ العام الذي تمثله ثورة المعرفة الإنسانية بمصطلحاتها الجديدة، ورؤاها المتعددة في الربط بين الثقافة النقدية الأدبية والثقافة اللسانية تخصصاً ومفهوماً ومنهجاً.

II. في ماهيـة الأسلوبية.

الأسلوبية موضوع علم ما انفك تكثر فيه الأقاويل،وتختلف حوله الآراء، وتتفرع عنه الاتجاهات، كما أنها تتميز بدقة مسالكها، وجدة مقولتها، وتداخل حقولها تصورا واصطلاحا. و لقد اتجه المؤلفون والدارسون للتأليف في هذا المجال ونتج عن ذلك عدد كبير من الكتب الجامعة بين التطابق والتناقض في الأفكار والمعلومات ،" ويكفي هنا أن ننقل الإحصاء الذي أجراه"**هاتز فيلد** "عن

---

[2]ميكائل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب ، ص67-68.

[3]عدنان غزوان، أصداء دراسات أدبية نقدية منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق 2000ص 136.

المؤلفات التي كُتبت في الأسلوبية خلال النصف الأول من القرن العشرين أي في فترة مابين (1902-1952) إذ وصل بها إلى ألفي(2000) مؤلف[1]،"ومن ثمة أصبحت من أقوى الاتجاهات النقدية المعاصرة.

1. الأسلوب والأسلوبية:

إنّ مصطلح الأسلوبية لم يظهر إلا مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة في بداية القرن العشرين وبالتدقيق بعد مجيء العالم اللغوي السويسري فرديناند دي سوسير (1885_1913) الذي أسس علم اللغة الحديث وفقا لمبادئ معينة التي نلخصها في تحديده للعلاقة بين اللغة والكلام ، تحليله للرموز اللغوية ، دراسة التركيب العام لنظام اللغوي ، الفصل بين مناهج الدراسة الوصفية و مناهجها التاريخية وغيرها من المبادئ التي قامت عليها الدراسات اللسانية والتي كانت بمثابة الأرضية التي انطلق منها تلامذته في جميع الدراسات اللغوية وخاصة الأسلوبية،و "التي التحمت معها حتى صارت أداة هٌمامة ؛ومع تطور اللسانيات(منهجا وميدانا) تطورت، الأسلوبية أيضا ، ونضجت واكتملت وصارت علما له خصوصياته"[2].ارتبط مصطلح الأسلوبية بمصطلح البلاغة la rhétorique حيث ساعد على تصنيف القواعد المعيارية التي تحملها البلاغة إلى الفكر الأدبي العالمي منذ عهد الحضارة الإغريقية، وكتابات أرسطو، على نحو خاص، واكتسبت كلمة الأسلوب شهرة التقسيم الثلاثي الذي استقر عليه بلاغيو العصور الوسطى ، حيث ذهبوا إلى وجود ثلاثة ألوان من الأساليب ، هي الأسلوب البسيط ، والأسلوب المتوسط ، والأسلوب السامي، وهي ألوان يمثلها عندهم ثلاثة نماذج كبرى في إنتاج الشاعر الروماني فرجيل[1]، أمّا كلمة "الأسلوب" في تاريخ اللغة العربية هي كلمة قديمة فوردت في كلام العرب ،

---

[1] البكاي أحذاري ، ، قصيدة قذى عينك للخنساء دراسة أسلوبية ،مخطوطة، رسالة ماجيستر، 2004،2005 ،ص9 .

[2]منذر عياشي ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، مركز الإنماء الحضاري ، ط1، 2002،ص10.

[1]محمد عبد المنعم الخفاجي ، محمد السعدي مزهور ، عبد العزيز شرف،الأسلوبية والبيان العربي ، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1992 ص12.

وبهذا تعددت في مصنّفاتها اللغوية، والمعجمية ، ويقول صاحب لسان العرب في هذا الشأن :"يقال للسطر من النخيل أسلوب ، وكل طريق ممتد ، أسلوب ، وقال: والأسلوب الطريق ، والوجه والمذهب، ويقال انتم في أسلوب سوء ، ويجمع أساليب ،والأسلوب : الطريق تأخذ فيه ، والأسلوب بالضم : الفن ، ويقال : أخذ فلان أسلوب فلان في أساليب من القول أي أفانين منه ، وان أنفه في أسلوب إذا كان متكبر ... ،[2]" وجاء في أساس البلاغة..."سلكت أسلوب فلان طريقته ، وكلامه على الأساليب حسنة، ويقال للمتكبر: أنفه في أسلوب إذا لم يلتفت يمنة ويسرة[3]..."، ومن خلال هذا نقول إنّ كلمة الأسلوب هي كلمة فضفاضة و واسعة أماّ في التراث النقدي العربي القديم نجد عبد القاهر الجرجاني يعرفه بقوله:والأسلوب ضرب من النظم والطريقة فيه[4]"،ويذهب الدارسون إلى أنَّ الهزة القوية لبعض قواعد الأسلوب المعيارية جاءت على يد جورج بيفون Georges Buffon (1707-1788) في عمله المشهور (مقال في الأسلوبية) الذي انتهى إلى أنّ "الأسلوب هو الرجل نفسه"[1] نستطيع أن نضيف إلى تعريف بيفون تعاريف أخرى ، وهي إرث الماضي ، وعطاء الإنسانية فالأسلوب هو " طريق في الكتابة "، و " طريق في الكتابة لكاتب من الكتاب " و "طريق الكتابة لجنس من الأجناس[2]" " و طريق في الكتابة لبعض العصور، "ولعلّ الصيغ التعميمية التي تنطوي عليها هذه التعاريف هي سبب تنوعها ".ويعرف الأسلوب في الاصطلاح النقدي الحديث عادة

---

[2]أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب دار الصادر بيروت ج 1، ط1، 1414هـ/ 1994م ص 483 (مادة سلب)

[3]جار الله أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري ،أساس البلاغة معجم في اللغة والبلاغة ، مكتبة لبنان /بيروت، ط1 1996، ص 212 (مادة سلب).

[4]عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز في علم المعاني تصحيح الأصل محمد عبده ومحمود التركيزي الشنقيطي تصحيح الطبعة وتعليق الحواشي محمد رشيد رضا، دار الكتاب العلمية ،بيروت /لبنان ص468وص469.

[1] محمد عبد المنعم الخفاجي ،الأسلوبية والبيان العربي، ص 12.

[2]منذر عياشي ، الأسلوبية وتحليل الخطاب،ص33.

"طريقة يستعملها الكاتب في التعبير عن موقفه ، والإبانة عن شخصيته الأدبية المتميزة عن سواها، لاسيما في اختيار المفردات ، وصياغة العبارات ، والتشابيه ، والإيقاع [3]" ، ويعرف شارل باليCharles Bally الأسلوب بأنه هو الاستعمال نفسه[4]وهناك تعاريفات اصطلاحية أخرى للأسلوب مما أثار جدلا كيرا عند رواد هذا العلم وذلك من أجل تحديد تعريفا دقيقا للأسلوب كمصطلح ، وقد نجد في كلام منذر عياشي شيئا من الدقة والتميز إذ "يقول الأسلوب حدث يكمن ملاحظته : إنه لساني لأن اللغة أداة بيانية ، وهو نفسي لأن الأثر غاية حدوثه ، وهو اجتماعي لأن الأخر ضرورة وجوده"[5] ، ويعرفه جان كوهان:" الأسلوب هو كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام المألوف ... إنه انزياح بالنسبة إلى المعيار أي أنَّه خطأ ولكنه خطأ مقصود"[1] ، أما سوفينسكي يعرف الأسلوب أنه استعمال بدائل لغوية مناسبة ومجددة استعمالا متواترا لإغراض تعبيرية مجددة..."[2]

ومن خلال هذه التعاريف السابقة وخاصة التعريفين الآخرين نكتشف أن الأسلوب يستند على خاصيتين أساسيتين وهما : الاختيار والانزياح.

أمّا اليوم وخاصة في المجال النقدي المعاصر نجد أن "دراسة الأسلوب أخذت تتجه اتجاها مغايرا باقترابها من حقل الدراسات اللغوية حتى اتخذت تسمية خاصة بها في اللغات الأوربية: الإنجليزية STYLLSTCS، وفي الفرنسية:STIYLISIQUELA، وترجمها بعض الباحثين العرب إلى

---

[3] عبد النور جبور ، المعجم الأدبي ، بيروت دار العلم للملايين ، ط1، 1979،ص20 .

[4]محمدعزام،الأسلوبيةمنهجانقديا، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، 1982، ص2.

[5] منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، ص 37.

[1] جان كوهان ، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،، ط1، 1986،15

[2] فيلي ساندرس ،نحو نظرية لسانية، تر: خالد جمعة ، دار الفكر، سوريا، ط1، 2003، ص46.

علم الأسلوب، وترجمها آخرين إلى الأسلوبية ، وفضّل بعضهم هذه الترجمة الأخيرة[2]"، ومن ثمة أصبحت الأسلوبية علم قائم بذاته يتكفل برصد الملامح المميزة للخطاب الأدبي،"لذا كان موضوع هذا العلم متعدد المستويات مختلف المشارب والاهتمامات، متنوع الأهداف والاتجاهات"[3].

1. اتجـاهات الأسلوبية:

أ. **الأسلوبية التعبيرية أو الأسلوبية اللسانية(: LA STYLISTLQUE LINGUISTIQUZ)** يعتبر شال بالي Charles Bally(1865-1942) هو أول مؤسس للأسلوبية " فمنذ 1902 كدنا نجزم مع بالي أنّ علم الأسلوب قد تأسّست قواعده النهائية[4]"، فأصدر عام (1902)كتابه في "الأسلوبية الفرنسية" _ثم عام(1905) كتابه "المجمل في الأسلوبية" والّذين أقامهما على الوجدانية وتعبيرية اللغة[1]."ويعرِّف الأسلوب على أنّه العلم الّذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي،أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة،وواقع اللغة عبر هذه الحساسية "[2].

يعتبر شارل بالي" اللغة نظاما من الرموز التعبيرية تؤدي محتوى فكريا تمتزج فيه العناصر العقلية والعناصر العاطفية، فتصبح حدثا اجتماعيا محضا[3] ، وبذلك فإن نظرنا إلى اللغة عند شارل بالي سواء من ناحية المتكلم أو المخاطب فنجدها تعبر عن فكرة ، وتلك الفكرة ما أن تحول إلى كلام فإنها تمر بموقف وجداني ، مثل، الأمل، أو الترجي ، أو الصبر ، أو الأمر ، أو النهي ...قام بالي بالتركيز على الطابع العاطفي للغة وارتباطه بفكرتي القيمة والتوصيل ، فنجد المتكلم يؤلف لذاته لأنّ الإنسان ما إن

---

[2] محمد عبد الله جبر ، الأسلوب والنحو دارسة تطبيقية ، دار الدعوة للطبع ، ط1، 1988،ص9.

[3] منذر عياشي ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 27.

[4] عبد السلام مسدي، الأسلوب والأسلوبية، دار العربية للكتاب، ط3، ص20.

[1] عدنان ذريل ، اللغة والأسلوبية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق، 1980 ،ص141.

[2] صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، دار الشروق، القاهرة ، ط 1، 1998،ص15

[3] عبد القادر شرشار،تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق،2006 ص37.

يبدأ بالتأليف فإنه يؤلف لذاته دون قصد بحيث نجد في النص عبارات ذات شحن عاطفي لأن في بعض المحطات و العبارات يقوم المؤلف بإبراز أناه ، ويبقى في نظر بالي أنّ تفكير الإنسان يكمن في الخواص العاطفية للغة ،وانطلاقا من هذا المبدأ أراد أن يصنف الواقع اللغوي تصنيف بعيد عن لغة الخطاب النفعي ولغة الخطاب الأدبي فأنه يرى الخطاب نوعين" ما هو **حامل لذاته** غير مشحون البنية وما هو **حامل للعواطف** والخلجات وكل الانفعالات"[4]، ذلك أن المتكلم حسب بالي، قد يضفي على معطيات الفكر ثوبا موضوعيا عقليا مطابقا جهد المستطاع للواقع ، ولكنه في أغلب الأحيان يضيف إليها ، بكثافات متنوعة من عناصر عاطفية قد تكشف صورة الأنا في صفائها الكامل وقد تغيرها ظروف اجتماعية مرادها حضور أشخاص آخرين واستحضار خيال المتكلم لهم . "فاللغة في الواقع تكشف في كل مظاهرها وجها فكريا ووجها عاطفيا ويتفاوت الوجهان كثافة حسب ما للمتكلم من استعداد فطري وحسب وسطه الاجتماعي والحالة التي تكون فيها"[1] ؛ وعلى هذا الأساس فاللغة وجهان:

_وجه فكري

_ وجه عاطفي

فإن الخواص العاطفية للغة عند بالي تكمن **أولا** في كونها **طبيعية**: فهناك أبنية للغوية التي تعبر عنها روابط، والتي تقوم على تلاؤم الشكل مع الموضوع مثل تساوي الصورة و المضمون ، أو الدال والمدلول دون نقصا وذلك أنّ العناصر اللغوية هي التي تعبر عن نفسها وعن المعنى ،مثلا " آي" تعبر عن الألم، القهقهة تعبر عن الضحك.

ثانيا المستثارة:

---

[4] بيارغيرو و الأسلوبية، تر منذر عياشي ، المركز الإنماء ، ط1، 1994،ص54

[1] عبد السلام المسدي ،الأسلوب والأسلوبية ،ص40.

أي المكتسبة وهي اتفاق زمرة معينة من الناس في طريقة التعبير المؤثرة بمختلف المستويات الطبقية.[2]لقد اعتبر بالي أن دور الأسلوبية يكون بدراسة القيمة العاطفية للأحداث اللغوية المميزة والعمل المتبادل للأحداث التعبيرية التي تساعد في تشكيل وسائل التعبير في اللغة حيث أنّ أسلوبيته تهتم بدراسة المضمون الوجداني للكلام ، فالتعبير عن الشكر –مثلا– له عدة إمكانات تعبيرية منها :

*شكرًا جزيلا.

*كم أنا ممتن.

وغيرها من العبارات التي تشكل أشكال خاصة للتعبير عن نفس الفكرة. أو أسمع مثلا نبأ وفات أحد الأصدقاء فأصرخ "يا للمسكين " بالنسبة لبالي يوجد في التعبير تركيبان تتطابقان مع الحديثين الأول يكون مرتبط بالتنغيم أو أداء العبارة والثاني يكمن في الحذف أو الإضمار الّذي تفرضه الجملة ، فيكون دور الأسلوبية محصور في استنتاج أن التعجب والحذف هما وسيلتان من وسائل التعبير عن الانفعال وهذا الانفعال هو "الشفقة" إذا ما رجعنا إلى السياق [1].ميّز بالي بين اللغة باعتبارها ظاهرة اجتماعية تنتج التواصل بين الأفراد البيئة الواحدة،والكلام الذي يرد إلى سيكولوجية الفرد ؛أي أنّ الكلام وسيلة تعبيرية من خلاله تبرز عواطف الفرد وانفعالاته، بمعنى أنّه حتى الأشياء العفوية يجب أن نتوقف عندها لأنها تبدي لنا صراحة المعنى . "فاللغة طابع ذهني واضح ، إذ لا تستطيع أن تترجم العاطفة دون أن تنقلها من خلال لعبة التداعيات الكامنة، فما دامت رموز اللغة اعتباطية في شكلها أو دوالها ، وفي قيمتها أو مدلولاتها، فإن التداعيات تربط بالدال بشكل يجعلها تفجر فيه انطباعيا حسيا ، أو المدلول بطريقة يتحول فيها التصور إلى تمثيل خيالي ، وتصبح هذه

[2] بيار غيرو والأسلوبية ، ص54.

[1] المرجع نفسه ، ص54.

الدعابات مفعمة بالقوة التعبيرية بقدر ما يتوافق التلقي الحي والتمثيل الخيالي مع معطيات الشعورية"[2] وبالتالي يدعو بالي إلى دراسة هذه اللغة في جميع مستوياتها الصوتية ، والصرفية والمعجمية والنحوية والدلالية، ومن خلالها يميز بالي بين اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة بحيث يختلف سياق اللغة المكتوبة عن موقف الكلام فإن اللغة المكتوبة محرومة من النبر المعبر وحركات الوجه واليدين، وتأتي الأسلوبية لتتبع بصمات الشحن في الخطاب عامة أو ما يسميه "جورج مونان التشويهات التي تصيب الكلام ، والذي يحاول المتكلم أن يصيب سامعه بضرب من العدوى"[3].

كما أنّ اللغة تعكس عنده أيضا الجانب العلمي في الحياة ، إذ تدفع الكلمة كي تكون في خدمة العمل و تصبح أداة للممارسة ، فتبقى دراسة في هذه الأسلوبية محصورة على الجانب اللغوي اللساني أي تدرس اللغة في ذاتها ولا تخرج عن نطاقها فإنها تعتمد في دراساتها على المبادئ اللسانية المجردة من الدراسات الجمالية، فنستطيع القول بأن هذه الدراسات الأسلوبية دراسة لغوية لسانية بحتة ،تستبعد الأسلوب الجمالي الذي تراه من خصوصيات النقد الأدبي ، وبهذا فإنها لا تعنى به ولا تخوض فيه ولا تقف عنده ، بحيث تنطلق من الأشكال اللغوية لتحديد قيمة الأبنية بالنسبة للدلالة .
فإن بالي يرى أنّ الدراسات الأدبية اللغوية لا تدخل عنده في علم الأسلوب لأن أسلوبيته تخرج عن البلاغة القديمة و تربط دراساتها بالجانب العاطفي في لغة الكلام .

وبالتالي فإن أسلوبية بالي" تدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية وذلك من خلال "دراستها لوقائع الحساسية المعبر عنها لغويا،كما أنها تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية."[1]لقد وجهت لهذه الأسلوبية انتقادات كثيرة ،لأنها ركزت في دراساتها على الوسائل التعبيرية للغة الفرنسية خاصة بما سماه بالتشويهات القصوى، إلى جانب أنّ أسلوبيته لاتفق عند

---

[2] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته،ص20.
[3] المرجع نفسه ، ص35.
[1]بيار غيرو والأسلوبية ،ص54.

المحطات اللغوية التعبيرية التي تبرز بقوة ذاتية المؤلف بل ركّز على الجانب المنطوق ،واهتمامه بالمحتوي العاطفي جعله لا يعير اهتماما كبيرا بالجوانب الجمالية وصرف نظره عن الاهتمام بالأسلوب الأدبي.

و نستخلص مما سبق أنَّنا لا نستطيع إبراز ما نفكر فيه أو ما نحس به إلا بواسطة أدوات تعبيرية يفهمها عنا الآخرون، وقد تكون الأفكار ذاتية لكن الرموز المستعملة في أدائها تبقى مشتركة بين مجموعة بشرية معينة[2]، لذلك فإن أسلوبية بالي تدرس ظواهر التعبير، وتأثيرها على المتلقي، فكل فكرة تتجسد كلاما؛إنما تحل فيه من خلال وضع عاطفي، سواء كان ذلك من منظور من يبثها،أو من منظور من يتلقاها،فكلاهما ينزلها منزلا ذاتيا[1].

نقول أن شارل بالي جعل أسلوبيته تعيش في مجال الخطاب الألسني معزولة تماما عن المجال الأدبي ولغة العدول والانحراف ، وذاك ما جعلها تتميز بالجفاف ، بحيث فشلت في إعطاء دراسة خصبة شاملة ومتنوعة . ولكن لا ننسى بأنّه السبّاق إلى إنتاج علم الأسلوب، "إذ كان له الفضل في ابتكار موضوع أسلوبيته بوضوح ، كما كان له الفضل في تسجيل الحدود التي أرادها ضيقة بوقع كامل ..."[2]. وعلى غرار تلك الانتقادات التي وجهت إلى الأسلوبية التعبيرية ، ظهرت إلى عالم الوجود أسلوبيات أخرى.

ب. الأسلوبية الفردية أو التكوينية أو المثالية (LA STYLISTIQUEIDEALI) :

وانبثقت هذه الأسلوبية عن أفكار "فوملير" و"كروتشيه"،والأسلوبعندهما هوتعبير عن الترابط الداخلي لذاتالفردية المنعكسة في العمل الأدبي ،ثم جاء من بعدهم أتباع شارل بالي من المدرسة

---

[2] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والنقد الأدبي، ص. 37.

[1] عبد القادر شرشار ، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص ،ص39.

[2] منذر عياشي مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، سوريا ، دمشق ، 1990 ص37.

الفرنسيةأمثال "كراسوMarcel Gressot » «ج.ماروزو«JulesMarouzeou»[3]،

"فمنذ1941عبّرماروزو عن أزمة الدراسات الأسلوبية وهيتتذبذب بين موضوعية اللسانيات ونسبية الاستقراءات ، وجفاف المستخلصات،فنادى بحق الأسلوبية في شرعية الوجود ضمن أفنان الشجرة اللسانيةالعامة "ورأى أنّ الأسلوبية يجب أن تستند في دراستها على جانب اللغة والبلاغة مما تحمله من جماليات، وانزياح وعدول بحيث تعطي للأسلوبية مادة للدراسة ، والتي تربطها ربط مباشر بالنقد الأدبي. لقد أرادوا تصحيح ما جاء به بالي فاستخدموا التيار الوصفي في البحث وغرقوا في العقلانية مما أثار رد فعل"ليو سبتزر"Léo spitzerالألماني"، فصمَّم بتأثير مباشر من كارل فوسلر»(1866-1902)– الذي كان يرى أنّ اللغة هي عبارة عن مجموعة من الصيغ تتحالف باضرورة مع صيغ أخرى ، أماّ باعتبارها متراكبات دلالية فانّ االمضمون الأكبر يشتمل الأصغر ؛ أي أنها تتداخل حينئذ ، والعمل اللغوي الحقيقي يبرهن لنا من وجهة النظر الشكلية على الجانب الفردي الخاص المتميز ، ومن وجهة نظر المضمون على الطابع المتشابك الموسع العالمي ، فبهذا تتخذ الفردية المتحالفة مع العلمية الموافقة " [1] نقدا مبنيا على السمات الأسلوبية للعمل الأدبي، بحيث رفض التقسيم التقليدي بين دراسة اللغة ودراسة الأدب ، وكان يؤمن بأنّ علم الأسلوب سيملؤ الفجوة القائمة بين اللغة وتاريخ الأدب،وانطلاقا من هذا المبدأ سعى جاهدا لكي يخلق جسرا بين هذين الأخرين معالجا مشاكل أسلوبيتة محددة ، متعلقة ببعض مجموعات الحقول الدلالية ، وتاريخ الكلمات والبحوث النّصبة على الأسلوب الفردي،[2]

كما أنه أعطى الاهتمام والعناية الكبرى لدراسة الأعمال الأدبية في بنيتها ودلالتها الخالصة [3].

---

[3] عبد السلام المسدي ا،لأسلو ب والأسلوبية ،ص21.

[1] صلاح فضل ،علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص49.

[2]المرجع نفسه، ص55.

[3]المرجع نفسه، ص56.

لذا حاول **سبتزر** أن يبحث عن تعريف دقيق للأسلوب أي المؤلف تخطيا لتلك التعريفات السابقة التي تميزت بالعفوية والذاتية ، انطلاقا من سؤاله التالي: هل نستطيع أن نتعرف على كاتب معين من خلال لغته الخاصة؟ومن هنا عمدت أسلوبيته إلى دراسة أسلوب الكاتب، ونظرت إلى الأسلوب على أنه انحراف ، ومن خلال هذا توجه إلى البحث وأقام دراسات في التعابير الفردية التي ينتجها الفرد نتيجة تأثره بالمجتمع أو بالعلاقات الفردية الأخرى،فرأى "**أنّ** كل انحراف أسلوبي فردي عن القاعدة الشائعة لابد أن يمثل اتجاها تاريخيا جديدا شقه الكاتب ، ولابد أن يكشف عن تغيير في روح عصره ، وتحول أدركه ضمير الكاتب وحاول ترجمته في شكل لغوي جديد بالضرورة ، ألا يمكن إذن تحديد هذا الاتجاه التاريخي الجديد في بعديه النفسي واللغوي،"[1] ركزّ سبتزر في منهج دراسته التحليلية على تلك المثيرات التي يقوم الكاتب بإرسالها للمتلقي أو القارئ عن طريق النَّص ومدى وتأثيرها فيه و انعكاسها على نفسيته ،لأن مستخدم اللغة لا يتقيد بالقوانين التي تفرضها عليه ، بل عليه أن يبدع و يخرج مكنوناته الداخلية ويفجر طاقته الإبداعية ، والتي تؤدي به إلى إنتاج تراكيب لغوية متميز ذات صور جديدة وفريدة ،غير مألوفة، تتميز بالخصوصية .وبعدها يأتي دور القارئ في محاولة إبراز تلك المثيرات أو المنبهات التي استفزته من خلال تعرفه على خبايا النص ومكنوناته اللغوية ،وذلك نتيجة للتأمل والاستنتاج الذاتي أو ما يسمى بالحدس، ومن خلال هذا تتشكل الدائرة تكوينية التي يطلق عليها اسم **الدائر الفلولوجية** ؛

أي أنّ أسلوبية الفرد هي أسلوبية تكوينية لأنها تنطلق من الفرد وعلاقاته الاجتماعية لتدرس تلك المثيرات أو العناصر التي أنتجها أو استعملها الكاتب كما أنها ابتعدت عن الأسس المعيارية أو التقريرية في دراستها ، واعتمدت على الجانب النقدي في الدراسة ،كما سبق وقلنا أنّ سبتزر حاول خلق جسر بين اللسانيات والأدب وجمالياته الفنية واعتبر أنّ اللغة هي انعكاس لشخصية الكاتب

---

[1] صلاح فضل ،علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ص58 .

فهي مرتبطة به ارتباط وثيق لأنه يسهم بتفجير طاقاتها الفنية عبر الأدوات التعبيرية التي يعبر بها سواء عن حالة نفسية أو اجتماعية أو غيرها..[2]

وفي الأخير نقول أنّ سبتزر تولد على يده منهجا أسلوبيا لا مجازفة في شيء أننعته بتيار الإنطباعية، فكل قواعده العلمية منها والنظرية قد أقرغت في ذاتية التحليل ، وقالت بسببية التعليل وبعلمانية الأسلوب[3]".رغم أن الأسلوبية الفردية حققت انجاز كبير في مجال الدراسات اللغوية إلا أنها وقعت في بعض الفجوات والنقائص حتى وصفت هي وسابقتها بالأسلوبية التقليدية وهذا ما أدى إلى ردود فعل من طرف النقاد والباحثين الذين حاولوا التجديد وإعطاء حلول أخرى كبديل عن تلك الأسلوبية لخدمة النقد المعاصر .

ونظرا لتلك الانتقادات التي وجهت إلى أسلوبية الفرد ظهر منهجا أسلوبيا مغايرا تماما لسابقيه سواء من ناحية الدراسة أم من ناحية الأفكار أم المنهج المتّبع.

3-أسلوبية التلقي (الأسلوبية البنيوية) la stylistique structural:

لا يمكن أن نتكلم في هذا العنصر بإسهاب عن الأسلوبية البنيوية لأننا تكلمنا في هذا الأمر سابقا وذلك عندما تحدثنا عن علاقة البنية والأسلوبية . ولكن هذا لا يمنع أن نعطي إطلالة سريعة عن الأسلوبية البنيوية.

إنّ كسوف الأسلوبية التكوينية أدى إلى ازدياد مولود جديد ذو اتجاه خاص ومغاير في ميدان الأسلوبيات ،يحمل اسم الأسلوبية الوظيفية أو أسلوبية التلقي، أو الأسلوبية البنيوية كما هو معروف في الساحة الأدبية النقدية المعاصرة. لقد انطلقت أسلوبية التلقي من أهم الأفكار التي جاء بها

---

[2] لأكثر توضيح ينظر إلى بيار غيرو ص73 ،علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ص43- 59

[3]عبد السلام المسدي ،الأسلوب والأسلوبية ، ص22 .

ديسوسير ،مما تحمله من مبادئ وظيفية التي أرست قاعدة البنيوية في علم اللغة .

"فإذا كانت لسانيات سوسير قد أنجبت أسلوبية بالي فإن هذه اللسانيات نفسها قد ولدت البنيوية التي احتكت بالنقد الأدبي فأخصبا معا "شعرية ياكبسون ، وإنشائية تدوروف وأسلوبية ريفاتير"[1] .

فهي إذن مد مباشر للبنيوية التي تعد رافدها الأساسي والبنيوية- كما هو معروف – تنطلق في دراستها من النص بوصفه بنية مغلة وترتكز الأسلوبية البنيوية غلة تناسق أجزاء النّص اللغوي[2] ، وهي تهتم في تحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل بين العناصر اللغوية في النّص، وبالدلالات والإيحاءات التي تحققها تلك الوحدات اللغوية[1] ، فالنَّص بنية متكاملة لا يكمن فصل عنصر فيها عن أخر ، فالعناصر اللغوية في النص تتفاعل فيما بينها، وزنا وقافية، وأصواتا وصيغا تراكيب ومعجما ، فدلالات النص تنتج من ذلك التفاعل والانسجام لا من الانفصال والتنافر[2].

ونجد في هذا التيار رائد الأسلوبية البنيوية ميشال ريفاتير –كما سبقنا وقلنا كان ذلك من خلال كتابه (محاولات في الأسلوبية البنيوية) واهتماماته بالقارئ والمتلقي والسّياق ا إلى جانب أعمال ياكبسون في ما يخص الشعرية واهتمامه بوظائف اللغة التي تتولد عن عملية التواصل،وإن كان جيرو يصنفه ضمن أسلوبية أخرى مستقلة سماها الأسلوبية والوظيفية.

ج. **الأسلوبية الإحصائية**(lastylistique statistique):

البعد الإحصائي في دراسة الأسلوب هو من المعايير الموضوعية الأساسية التي يمكن باستخدامها لتشخيص الأساليب ، و تمييز الفروق بينها ، ويكاد ينفرد من بين المعايير الموضوعية بقابليته لأنه

---

[1] عبد السلام مسدي، المرجع السابق، ص51.

[2] ينظر.. محمد بلوحي،الأسلوب بين التراث العربي والأسلوبية الحديثة ،مجلة التراث العربي،إتحاد الكتاب. العرب،دمشق-سوريا،العدد95 ،سبتمبر،2004.

[1] ينظر.. نورالدين السد،الأسلوبية وتحليل الخطاب،ج1 ،ص82.

[2] ينظر..بن يحي فتيحة، تجليات الأسلوب والأسلوبية في النقد الأدبي، مجلة الموقف الأدبي،إتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، العدد439 تشرين الثاني،2007.

يستخدم في قياس الخصائص الأسلوبية كائنا ما كان التعريف الذي يتبناه الباحث لأسلوب ، أو الطراز النحوي الذي يستخدمه[3].

قد جعلت الأسلوبية الإحصائية من الأسلوب ظاهرة قابلة للقياس كميا، "ولقد كان من الدوافع الرئيسة لاستخدام الإحصاء في الدراسات الألوية هو إضفاء موضوعية معينة على الدراسة نفسها، وكذلك لمحاولة تخطّي عوائق تمنع من استجلاء مدى رفعة أسلوب معين أو حتى تشخيصه[4]"، والمهم في تطبيق المنهج الإحصائي هو أننا يجب أن نمارس تحليلا أسلوبي يتجاوز المعالجة الإحصائية في النص الشعري إلى معالجات أخرى أكثر جوهرية ،إذ لا يمكن الاقتصار على مجموعة من الإحصاءات لاكتشاف أسلوبية نص ما ،وأن الأسلوبية الكمية تقتصر على الإحصاءات فقط تجيز ممارسة تحليل أسلوبي من دون أن تتفحص النص المحلل من نواح أخرى ، ذلك ما لا يوصل إلى أي استكناه حقيقي للنص[1].

لقد سعى سعد مصلوح في كتابه (الأسلوب : دراسة لغوية إحصائية) إلى إبراز أهمية الإحصاء في الحقل الأسلوبي ، إذ حاول تقديم دراسة إحصائية لمعالجة النصوص الأدبية وذلك من أجل رصد عناصرها اللغوية، معتمدا في ذلك على الكم والكيف ، دون مراعاة التأثير السياقي فيها أو الوقوف على العناصر الدقيقة المُشَكّلة للجمالية الأسلوبية ، ومن ثم كانت الطريقة الإحصائية قد مستها بعض العيوب والنقائص ، ولقد تطرق أولمان إلى بعض هذه العيوب ونستطيع أن نلخصها في مايلي[2] :

---

[3]سعد مصلوح ،الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط3، 2002 ، ص51.

[4] حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب ، المركز الثقافي العربي ،المغرب/ لبنان ، ط1، 2002 ص48.

[1]المرجع السابق ، ص49.

[2]المرجع نفسه ،ص50.

- من أكبر المآخذ على ما يسمى بطريقة (الإحصاء الأسلوبي) أنها لا تراعي تأثير السياق مع عظيم خطره في التحليل الأسلوبي.

- وثمة خطرا آخر في هذه الطريقة وهو أنها تقدم الكم على الكيف، وتحشد عناصر شديدة التباين على صعيد واحد بنا على تشابه سطحي فيما بينها .

-البيانات العديدة يمكن لن تضفي دقة زائفة على معطيات أشد تعقيدا أو أصعب ضبطا من أن تسمح بمثل هذا العلاج ...

- ربما أفضت قائمة هائلة من الأرقام إلى نتيجة لم تكن لتخفى على العين المجردة أو لتحتاج — لشدة وضوحها — إلى إثبات...

وعلى ما في الإحصاء من عيوب إلا أن له عدة جوانب ايجابية ، و مهمة في التحليل الأسلوبي والتي أخذنا بها في بحثنا هذا.

"ولعل الانطباع العام الذي نخرج به من هذا المسح السريع للاتجاهات الحالية في الدراسات الأسلوبية هو

أنالبحثالأسلوبييتخذبالأساسلغةالنصمدخلارئيسيالهإذ"تتفقكلالاتجاهاتالأسلوبيةعلأنالمدخلفيأيةدراسةأسلوبيةينبغيأنيكونلغويا، فالأسلوبية تعني دراسة النص الخطاب الأدبي من منطلق لغوي". فالشكل موضوع مهم في الدراسات البنائية الحديثة، وما الأدب إلا عناصر تتضافر لتخلق الجمال،وما اللغة إلا الظاهرة الشكلية الوحيدة التي تتيح لنا أن نتعرف على الأدب الذي لا يتحقق إلا بها وفيها."[1] إذن فالمحلل الأسلوبي يجب عليه أن يبقى وبقوة في وسط الأشكال والمكونات اللغوية والكلامية الإيحائية، فتلك هي المادة التي يجب دراستها كما يرى جورج مولينييه. [2]

---

[1]فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية ، مكتبة الآداب القاهرة 2004ص35.

[2]ريمون طحان،الألسنية العربية،دار الكتاب اللبناني،بيروت،ط2،1981 ،ج2 ،ص116.

III. خطوات التحليل الأسلوبي:

حاولت الأسلوبية في تاريخها الطويل أن تكون منهجا نقديا يسعى إلى معاينة النّصوص الأدبية بالاعتماد على النسيج اللغوي الذي يتشكل منه النص ، مستفيدة من الألسنية في الكشف عن وظائف اللغة في تجلية المعنى الذي قصد إليه المؤلف ، وإذا كانت ثمة فوارق أساسية بين العلمين فإن الأسلوبية ركزت بشكل أساسي على الأثر الذي تتركه اللغة في المتلقي .[1]

إنَّ نشاط القراءة أو المقاربة النَّصية نشاط معقد ومتعدد ينمو في اتجاهات كثيرة، ولقد ظهرت محاولات و نظريات عديدة للإلمام بهذا الموضوع ، وتعد الأسلوبية واحدة من هذه الاتجاهات التي سخرت آلياتها وإجراءاتها ومناهجها لقراءة النصوص قراءة علمية تحليلية، بحيث ارتبطت ارتباطا وثيقا بالدراسات النقدية المعاصرة ، ومن ثم "فإن المقاربة الأسلوبية لا تتطاول على النص الأدبي فتعالجه إلا ولها منطلقات مبدئية تتحكم فيها إلى مضامين معرفية وعلم الأسلوب يقتضي في ذلك ضوابط العلوم شأنه شأن علم النفس وعلم الاجتماع وعلم الجمال... فلا أحد منها يقارب النّصوص بالشرح أو يكاشفها بالتأويل إلاَّ وله مصادراته النَّوعية" [1]، بحيث أنَّ كل قراءة أو مقاربة الأسلوبية تسعى إلى الدنو من النَّص وملامسته ملامسة تحليلية تعتمد في ذلك على أسس ممنهجة وأساسية والتي لا تكاد تغيب عن أي دراسة نقدية أدبية في تحليل النصوص ولكن لا تحدث دراسة أو مقاربة أو قراءة أسلوبية بدون وجود قارئ لديه الكفاءة اللغوية المتميزة والقدرة الكاملة على تفكيك النّصوص الأدبية وتفجير مكنوناتها اللغوية . إذن من هو هذا القارئ ؟و ما هو دوره في التحليل الأسلوبي للنصوص؟

1. القارئ:

---

[1]موسى سامح ربابع ، المرجع السابق، ص8

[1] عبد السلام المسدي ، الأسلوب والأسلوبية ،ص6

إنّ للقارئ في حقل الأسلوبية النَّصيب الأكبر في عملية التوصيل والتلقي كمااقترح فرانسوا راستيي François Rastier: "نظرية للقراءة عمدتها القارئ"[2]. ولقد سبق وأن تعرفنا على المكانة التي يحضى بها ، وذلك من خلال الاتجاهات التي قامت عليها الأسلوبية في قراءة النصوص الأدبية وخاصة الاتجاه البنيوي ولقد بدأت اهتمامات النقد بالقارئ على يد" ادجار ألانEdgar Allan" الذي صرح بأنَّه يفكر أول مالا يفكر في نوع الأثر الذي يقصد إليه ، وبعد ذلك يفكر في الوسائل التعبيرية التي تلائمه . وهذا مما يُنَبِئ على أن التوصيف الأسلوبي للقارئ هو وحده الذي يبرر صرامة القراءة الأسلوبية الواعية ".[1]

"لم يعد النَّص الأدبي مجرد واحة يلقى القارئ بجسده المنهك على عشبها طلبا للراحة و الاسترخاء؛ بل أصبح همًا يلازمه ويلاحقه فلا يستطيع الظفر بثماره إلا بعد لأيٍ ، ولم يعد القارئ مجرد مستهلك للنص ، بل أصبح منتجا له ومشاركا فيه بصورة أو بأخرى".[2]"ومن ثم فالقراءة بعدا يتجاوز محدودية النص المماثل في تشكيله وتخلق فضاء زمنيا يتكون في فعل القراءة نفسه .حيث القارئ ملء الفراغات الزمنية ، ويسد الفجوات و التي بها يتمثل أو يتشكل حدث آخر ، وأحداث أخرى . وكأن قراءة النص تعنى –في الوقت نفسه – إعادة تركيب له مستمدة من خبراتنا، مستقاة من تجاربنا[3]، أي أنّ أي منهج لقراءة النص ينبغي أن يكون هدفه الأساسي بل الأوحد هو تحليل النص الأدبي في ذاته دون أن نفرض عليه تفسيرات مسبقة أو نخضعه لعوامل واعتبارات خارجية.[4] ومن ثمة فإن العمل الأدبي يتشكل من خلال فعل القراءة وأن جوهره ومعناه لا ينتميان إلى النص بل إلى العملية التي تتفاعل فيها الوحدات البنائية مع تصور القارئ، حتى قيل أن النَّص هو

---

[2] François Rastier, Systématique des isotopies un essai de poétique, paris,1972, P35

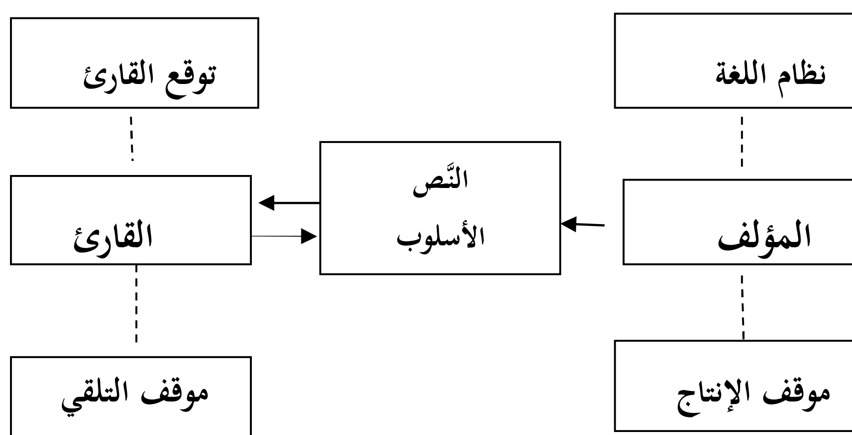
[1] حاكمي لخضر، الإرهاصات الأولى لأسلوبية التلقي ، مجلة متون الجامعية، جامعة سعيدة العدد1، 2007 ، ص129 .

[2] فوزي عيسى ، النَّص الشعري وآليات القراءة ، الناشر منشأة المعارف بالإسكندرية ، مصر، القاهرة ، د ن، د ت، ص9

[3] رجاء عيد ، القول الشعري منظورات معاصرة ، ص8.

[4] فوزي عيسى ،النص الشعري وآليات القراءة ،ص 9.

القارئ نفسه ،ولهذا اختلف النقاد في توصيف القارئ ، فيتحدث "ايزر Iser Wolfgang " عن قارئ ضمني ،ويقترح "أرفين قلق " قارئا مقصودا . أما ريفتير فيعرفه القارئ المتميز ، ويصفه" فش" بـ"العارف" وهذه الأوصاف كلها تدور في إطار الكفاءة اللغوية،[1] ونستطيع أن نوضح كل ما قلناه عن القارئ ودوره في الحقل الأسلوبي بالرسم التالي[2]:



أي أن التأثيرات الأسلوبية تصبح عبارة عن التبادل الجدلي بين الآثار المشفرة في النَّص باختيار المؤلف وردود الفعل الناجمة عن القراءة عند المتلقي ، أي أنَّ الأسلوب يتجلى عندئذ في النّصوص خلال عملية التواصل الأدبي ، فتصبح خاصية ساكنة ثابتة في النص الأدبي، بل خاصية ممكنة متحركة ينبغي إعادة بنائها في عملية التلقي[3].

تتحدد عناصر التحليل اللغوي بالنسبة للدراسة الأسلوبية على أساس النقاط التالية:

---

[1] المرجع السابق ، ص23.

[2] صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص203.

[3] المرجع نفسه ، ص202.

2. تحديد مستويات التحليل الأسلوبي:[4]

أ-المستوى الصوتي :حيث تدرس الحروف ورمزيتها وتكويناتها الموسيقية من نبر وتنغيم وإيقاع.

ب- المستوى الصرفي : وتدرس فيه الوردات الصرفية ووظيفتها في التكوينين اللغوي والأدبي خاصة.

ج- المستوى النحوي : لدراسة التأليف والتركيب الجمل وطرق تكوينها وخصائصها الدلالية والجمالية.

د- المستوى المعجمي: وتدرس فيه الكلمات لمعرفة خصائصها الحسية والدلالية والجمالية.

هـ- المستوى الدلالي: الذي يشتغل بتحليل المعاني المباشرة وغير المباشرة والصور المتصلة بالأنماط الخارجة عن حدود اللغة التي تربط بعلوم النفس والاجتماع وتمارس وظيفتها على درجات في الأدب و الشعر.

3. **تحديد محوري الاختيار والتركيب :**

في تحليل النَّص الأدبي لابد من مراعاة المحورين : الأفقي (التركيبي) ، والاستبدالي (الاختياري) ، لأن كل لتحليل لغوي، يتكئ على بعض المصطلحات من مثل (العلاقات السياقية) التي تدل على علاقات التسلسل والتوافق بين الكلمات، ويُطلق عليها (علاقات المجاورة)، أو تدل على علاقة كل عنصر من السياق بما يثيره من عناصر مخالفة له تم اختياره دونها، وهي تمثل الثروة الاحتياطية له، والتي كان يمكن أن تحل محله، ويُطلق عليها اسم (علاقات المخالفة أو الاستبدال أو الإيحاء)وعلى هذا فإن العلاقات السياقية في علم اللغة تقابلها (علاقات الحضور) في الأدب[1].

---

[4] صلاح فضل ، النظرية البنائية ،دار الشروق القاهرة ،ط1 ، 1998، ص214

[1] محمد عزام ، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية (دراسة في نقد النقد)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2003 ،ص55.

أ. محور **الاختيار** :

يعني وجود تعبيرين أو أكثر لهما المعنى نفسه ، بيد أنهما يختلفان في طرائق تأديته.[1] وقد يسمى محور الاستبدال لأن كل كلمة فيه يمكن أن تنوب عن أخرى في محور التركيب، ويكون هذا الاستبدال قائم على عنصر الافتراض التي تظهر فيه الكلمات مترادفة ضمنا في محور التراكيب وهذا راجع إلى القدرة والكفاءة اللغوية التي يمتلكها المتكلم ، أي أنه ينتقي كلامه ويختاره من مخزونه اللغوي ويكون هذا الانتقاء على حسب ما يناسبه ، ومن هنا تغدو عملية في ضوء ما تقدم عملية واعية وقصديتها تتمثل في الغاية المتوخاة والقصدية المنوي الوصول إليها ، لأن عملية الاختيار لا تعني فقط اختيار الكلمات أو المفردات من المعجم بقدر ما تتصل أيضا بعملية **التركيب** وتشكيل النَّسق والسّياق.

ب. **محور التركيب:**

هو محور اللغة واقعيا وانجازا، بحيث تكون العلاقات بين الوحدات اللغوية مستندة على عنصر تجاور مع وحدات النسق الأخرى ، و بها تتراتب الأنساق جميعها .[2] وهو التنسيق بين المواد الخام للبناء حتى يتم له الشكل الفني ويقوم في أساسه على النحو ويتم على أساس التشابك بين المتواليات ، والتقارب بين العناصر المتجاورة ، والهدف من التكاليف النحوي أن يتم التوافق بين المعاني النفسية المراد التعبير عنها وطريقة الأداء اللغوي لها عن طريق القيم النحوية التي تراعي خلال تأليف العبارة ،[3]

---

[1] حسن ناظم ، البنى الأسلوبية ،دراسة في أنشودة المطر للسياب، ص56

[2] رجاء عيد ، القول الشعري منظورات معاصرة ، ص192

[3] أماني سليمان داوود ، الأسلوبية والصوفية ، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج عمان الأردن ، ط1، 2002 ، ص30.

أي أنه يقوم ببناء السياق وهذا يعود إلى ما قاله ياكبسون من أنّ كل تعبير لغوي لابد أن يتحقق من خلاله إسقاط محور الاختيار على محور التركيب.[1]



جاء ⟵ قدم

الفتى ⟵ الشاب

مسرورا ⟵ فرحا

من الواضح أن دلالات الكلمات متقاربة في دلالتها الذهنية -كما سبق وأن لاحظناها في المثال السابق، ومع ذلك فإن مستويات الدلالة قد تخفف أو تزيل التشابه أو التنافس، ولعل حساسية الحس اللغوي قد تدفع إلى انتقاء مفردة لها خصوصية خاصة .[2]

4. **تحديد الانزياح** (**الانحراف** Déviation): ويسمى أيضا العدول ، وهو الخروج عن المألوف في استعمال اللغة إلى استخدام جديد[3].أي أنه تكسير لترابية النسق اللغوي .

و لعل أن الانزياح هو أبرز ظاهرة أسلوبية يعنى بها التحليل الأسلوبي ، بحيث " يرى بعض النقاد الأسلوبين أن الانحراف من أهم الظواهر التي يمتاز بها الأسلوب الشعري عن غيره ؛ لأنه عنصر يميز اللغة الشعرية ويمنحها خصوصياتها وتوهجا وتألقا، ويجعلها لغة خاصة تختلف عن اللغة العادية ، وذلك

[1] المرجع السابق ، ص34

[2] المرجع نفسه ، ص 199.

[3] المرجع نفسه، ص29.

بما للانحراف من تأثير جمالي وبعد إيحائي ، ولما لهذه الظاهرة من أثر في النص الشعري ، فقد عرف الأسلوب على أنه انحراف عن المعيار[1] ،ويقول جورج مونان :" ثمة أسلوب بالنسبة إلى بعضهم ، عندما تحتوي العبارة على انزياح يخرج بها عن المعيار ، فقولنا "البحر أزرق "لا يتجاوز كلام كل الناس ، إنه الدرجة العادية أو الدرجة صفر للتعبير ولكن إن تبدع كما ابتدع"هومير" **فنقول** "البحر بنفسجي ، أو "البحر خمري" ، فإن هذا يمثل حدثا أسلوبي[2]".

لقد ارتبط مفهوم الأسلوب إذن بمفهوم الانزياح عن القاعدة العامة ، وبذلك "يمكن تصنيف الانزياحات طبقا للمستوى اللغوي الذي تعتمد عليه وبهذا الشكل يتم التميز بين الانحرافات الخطية والصوتية والصرفية والمعجمية والنحوية والدلالية، كما أنه يمكن تصنفها طبقا لتأثيرها على مبدأي الاختيار والتركيب في الوحدات اللغوية تبعا لجاكبسون فالانحرافات التركيبية تتصل بالسلسلة السياقية الخطية لإشارات اللغوية عندما تخرج على قواعد النظم والتركيب ، مثل الاختلاف في ترتيب الكلمات والانحرافات الاستبدالية تخرج على قواعد الاختيار للرموز اللغوية مثل وضع المفردة مكان الجمع أو الصفة مكان الموصوف أو اللفظ الغريب بدل المألوف[3].

لكن إن الانزياح أحيانا يؤدي إلى غموض النص و ضعف في بنيته وهذا إذا ما كان عميقا في الاستعمال ورغم ذلك فهو ضروري للنص الأدبي وخاصة الشعري ."إن الانزياح هو وسيلة الشاعر إلى خلق لغة شعرية داخل لغة النثر ، ووظيفة خلق الإيحاء "[4].

5. تحديد المعنى وقيمته الأسلوبية:

---

[1] موسى ربابعة ،م السابق ،ص43،44

[2]منذر عياشي ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ،ص75-76

[3] بنظر إلى صلاح فضل ،علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ،ص211-212

[4] خليل موسى ، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر ، مطبعة الجمهورية دمشق ، ط1، ص100 .

يقول أولمان: " إنَّ المدلول في نظر الفكر الحديث عبارة عن مجموعة من الدوائر أو المناطق المتحدة المركز المختلفة الحدود، أي أنَّ المعنى الأساسي للكلمات محدد ومعين بصفة عامة، ولكن الجوانب الخارجية لهذا المعنى غامضة وغير ثابتة، وهي في أساسها جوانب عامة وغير محددة وفي حاجة إلى مزيد من التوضيح المستمد من السياق ".[1]

إن النص و السياق يعتمد كل منهما على الأخر اعتمادا كبيرا ، وذلك لان للسياق علاقة مباشرة بتفسير الوحدات الكلامية على مستويات مختلفة ومتعددة بحيث يمكن من خلاله إعطاء تفسيرات للتعابير التي تستخدم فيه وتحديد الشيء المقصود بالتعابير المؤشرة ، إذ أمكان لاسم أن يتخذ معاني كثيرة التي قد تكون مضمرة، إلا أنه لن يتحيّن سوى معنى واحد في سياق معيّن، فالألفاظ تكتسب معناها اعتماداً على السياق التي ترد فيه، حيث تتعدد الدلالات بتعدد السياقات، وهذا ما يراه **فندرس**G. vendryes1920:" إننا نكون ضحايا الانخداع إذا قلنا إن للكلمات أكثر من معنى واحد في وقت واحد، إذ لا يطفو على الشعور من المعاني المختلفة التي تدل عليها إحدى الكلمات إلا المعنى الذي يعينه سياق النص، أما المعاني الأخرى فتمحي وتتبدد ولا توجد إطلاقاً "[2]

والأسلوبية تهتم بالسياق للإحاطة بالدلالة، فالسياق وحده:"هو الذي يوضح لناما إذا كانت الكلمة ينبغي أن تؤخذ على أنها تعبير موضوعي صرف، أو أنها قصد بها أساسا التعبير عن العواطف، والانفعالات وإلى إثارة هذه العواطف والانفعالات، ويتضح هذا بخاصة في مجموعة معينة من الكلمات نحو:حرية، عدل، التي قد تشحن في كثير من الأحيان بمضامين عاطفية".[3]

المعنى الأساسي والمعنى السياقي لا يتراكبان، ثمة دائماً معنى واحد في موقف معطى، وهو المعنى السياقي. وتتعلق كل كلمة في سياقها بصورة مفهومية. وفي هذا يقول أولمان: " إن أكثر الأشياء

---

[1]أولمان ستيفن، دور الكلمة في اللغة، ، ترجمة كمال محمد بشر، دار غريب، القاهرة ، ط 12 ، ص 109.

[2]فندرسجوزيف، اللغة ، ترجمة عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية بالقاهرة، 1950م، ص228.

[3]احمد حساني ، مباحث في السانيات ، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، 1994 ص156..

تحديداً ووضوحاً قد يكون له جوانب أو وجوه عدة، غير أن وجهاً أو جانباً واحداً فقط هو الذي يناسب متكلماً بعينه أو موقفاً بالذات ".[1] فالكلمة " منزل " مثلاً – ومدلولها الأساسي محل سكن الإنسان أو إقامته – تعني شيئاً معيناً بالنسبة للمهندس المعماري، وشيئاً آخر لدى البنّاء، ولها كذلك معنى يختلف عن هذين المعنيين عند سمسار المساكن وعملائه؛ ولا ينكر أن هذه الجوانب كلها ما هي إلا ألوان أو ظلال بسيطة للمعنى، أو ما هي إلا مجرد اختلاف استعمال الكلمات وتطبيقها، والسياق وحده هو الذي يكشف ما إذا كانت كلمة " منزل " تعني المسكن أو غير ذلك من المعاني الهامشية التي تحملها.

إذن للكلمة في السياق معنى خاص، إلا أنه تتشكل في الآن ذاته تداعيات خارجة عن نطاق المفهوم المعنيّ، والتي تلونه دون أن تفسده. ففي الجملة التالية: " تلقى الفحل الضربة القاضية " تتخذ الكلمة " الفحل " معنى " صاحب البنية القوية " في سياقها الخاص هذا، ولكن الكلمة توحي في الوقت نفسه وعبر التداعيات ببعض الأفكار الهزلية بقصد الاستهزاء والتهكم والتبخيس. ..، ويسمي " غيرو Pierre Guiraud " هذه التداعيات قيماً كونها تتعارض مع المعنى؛ " فالقيم هي بمنزلة تداعيات خارجة عن نطاق الدلالة "[2]،ولما كانت هذه القيم متمايزة على المعنى، أفردت لها دراسة خاصة سميت بالأسلوبية؛ وتبقى هذه التداعيات على علاقة وثيقة مع القضية الدلالية كونها تشكل أحد عواملها الأساسية.

وتتوزع هذه القيم الأسلوبية على أنموذجين: فمن جهة ثمة الكلمات وطرائق للتعبير عن الانفعالات والرغبات والنوايا والأحكام التي يصدرها المتكلم، وبناء على ذلك أمكننا استنتاج مقصد

[1] أولمان ستيفن ، دور الكلمة في اللغة، ص 109.

[2] بيار غيرو: علم الدلالة، ترجمة أنطوان أبي زيد، ، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1986م، ط1، ص 43.

هزلي وانتقادي [3] من وراء كلمة " الفحل "، ومن جهة أخرى توحي هذه الكلمة بمحيط ما، حيث يقتصر استعمالها على قاطنيه، وبعضهم لا يستخدم هذه العبارة إلا في موقف معين، فهي مرتبطة بالجماعة وبالسياق الاجتماعي اللذين صدرت عنهما.[1] ثمة إذاً قيمٌ تعبيرية، و اجتماعية سياقية.

والقيم التعبيرية، هي صور استطرادية تواكب المعنى، إنها تداعيات خارجة عن نطاق الدلالة، وذات أصل طبيعي [2]ناشئة من خلال المشابهة و الاستعارة.

وتبرز هذه القيم في النصوص الأدبية، لأن لغتها لغة فردية خاصة، تصدر عن اختيار واع، ومن ثم ت خروجاً عن النمط المألوف، كما أنها تكشف عن الطاقات التعبيرية " الكامنة " في اللغة العادية التي لا تظهر إلا باستخدام الفرد لها استخداماً متميزاً.[3]

وما نسميه لغة يتكون في الحقيقة من طبقات لغة، وتمثل كل لغة من لغات الجماعات الاجتماعية طبائع متميزة تركز كل منها على الثقافة، وأنماط العيش، وبالأخص على النشاط الاقتصادي وتقنية الجماعة، إلى ذلك فهناك تفريعات اجتماعية للغة.[4]فالكلمات توحي بصورة أولئك الذين يستخدمونها بشكل اعتيادي، كما توحي بصورة المواقف التي يتخذونها.

التداعيات هي في الواقع طبيعية عفوية، ولكن حالما يتم الاعتراف بمقدرتها الإيحائية، فإنه يمكن لها أن تصبح أسلوب كتابة، أو وسيلة تعبير عن مظهر خاص للمعنى. لذلك فهي تداعيات

---

[3] ينظر... فندرس جوزيف ، اللغة، ص 317.

[1] عمر، أحمد مختار: علم الدلالة، ، مكتبة دار العروبة، الكويت،ط1، 1982م ، ص37.

[2] بيار غيرو ، علم الدلالة، ص46.

[3] سامي الرباع: علم اللغة وعلاقته بعلم الأسلوب، مجلة الفصول، العدد 79، 1983م، ص140.

[4] وافي علي عبد الواحد، فقه اللغة، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، د. ت، ص131

خارجة عن نطاق الدلالة وذات أصول طبيعية تم التداعي فيها عبر التجاور. " فالكلمة لا تتخذ لونها إلا من خلال تماسها مع محيط معين، ومجاورتها لموقف معين ".[5]

نلحظ من خلال ما تقدم أن لكل كلمة أربعة نماذج من التداعيات: المعنى الأساسي. المعنى السياقي. القيمة التعبيرية. والقيمة الاجتماعية السياقية.

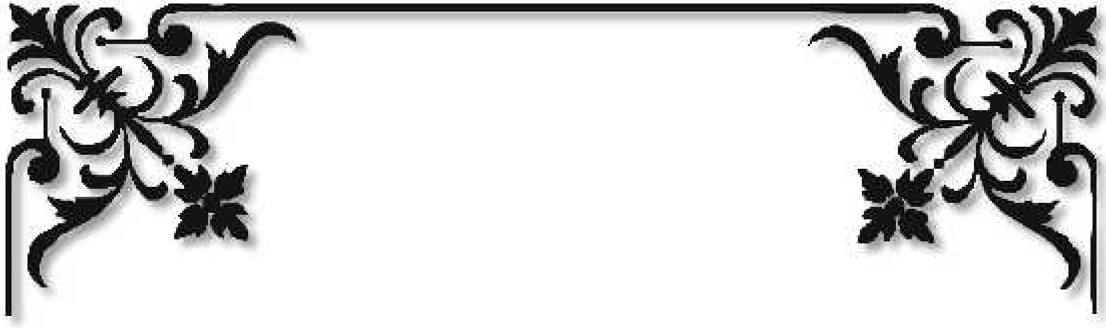
وتحصل تبادلات متوازنة داخل الكلمة ذاتها بين مختلف هذه التداعيات بحسب الأفراد والظروف.

وتكمن وظيفة التداعيات الاستطرادية الثلاثة (الأخيرة) في تحديد المعنى الأساسي وتلوينه. غير أنها يمكن أن تشوهه في حال تنامت، وتخنقه أو تحل محلّه نهائياً. تلك هي مسألة انزلاقات المعنى.

إن قدرة الكلمات على أداء وظيفتها لا تتأثر بحال من الأحوال بعدد المعاني المختلفة التي قدر لها أن تحملها، بدليل أن بعض هذه الكلمات تستطيع بالفعل أن تقوم بعشرات الوظائف بيسر وسهولة.

وعلى هذا الأساس سوف نحاول استثمار المعطيات الأسلوبية في دراستنا لمولدات أبي حمو موسى الزياني معتمدين على الخطوات السابق ذكرها.

[5] بيار غيرو: علم الدلالة، ص47.



الفصل الثاني

فن المولديات في الأدب العربي القديم

- المدائح النبوية النشأة والتطور
- نشأة شعر المولديات
- مولديات أبي حمو موسى الثاني وبنيتها الهيكلية



تمهيـد:

المولد النَّبوي الشريف إطلالة للرحمة الإلهية بالنسبة للتاريخ البشري جميعه ، فلقد عبَّر القرآن الكريم عن وجود النَّبي –صلى الله عليه وسلَّم – بأنَّه «رحمة للعالمين »، وهذه الرحمة لم تكن محدودة فهي تشمل تربية البشر وتزكيتهم وتعليمهم وهاديتهم نحو الصراط المستقيم ، كما أنّها لا تقتصر على أهل ذلك الزمان، بل تمتد على امتداد التاريخ بأسره ﴿ **وَءَاخَرِينَ مِنْهُمْ لماَّ يَلْحَقُوا بِهِمْ** ﴾[1] .

فكلما أهلَّ شهر الربيع الأول أعلن للبشرية عن ذكرى المولد النَّبوي الشريف ، وللتعبير عن هذه الفرحة ترى النَّاس تهم إلى الاحتفال بهذه الذكرى العظيمة بمختلف الأشكال، والباعث لهذا هو حبُّ الرسول صلى الله عليه وسلم و إكرامه وتعظيمه وتبجيله، كيف لا وهو المثل الكامل في تاريخ البشرية والرمز الخالد لعودة الحق والخير والفضيلة، هو الَّذي أرسله الله ليضع على وجه هذه الأرض حياة مثالية فيها سعادة الدنيا والآخرة، ﴿**هُو الّذِي أَرْسَلَ رَسُولَه بالهُدَى ودِينِ الحقِّ لِيُظْهِرَهُ عَلَى الدِّينِ كلِّه ولَوْ كَرِه المُشْرِكُون**﴾[2].

قد شكّل الاحتفال بمولد الرسول الكريم حافزاًكبيراً لنظم الشعر ومدح الرسول صلى الله عليه وسلم والحديث عن مولده عليه الصلاة والسلام ونشأته وشمائله وغزواته والتشوق إلى زيارة قبره... مما أدى إلى ظهور ظاهرة أدبية أو فن أدبي جديد اسمه شعر المولديات والذي يعتبر شكل من الأشكال الشعرية المتميزة.

المولديات نسبة إلى مولد الرسول صلى الله عليه وسلم ، والذي يعد حدثا بارزا في الإسلام تغنى به الشعراء[3]، فهو بذلك باب من أبواب المديح الواسعة، إلاَّ أنّ المولديات تختلف عن المديح النَّبوي اختلافا ظاهرا فالمديح لا يختص بزمان محدد وإنّما هو دائم طول العام، لكن المولديات محددة بزمن

---

[1] سورة [الجمعة :3].

[2] سورة [الصف: 9].

[3] نور الهدى الكتاني ، الأدب الصوفي في المغرب و الأندلسي في عهد الموحدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1. سنة 1429-2008هـ ، ص27 .

أي ووقت مولد الرسول صلى الله عليه وسلم في ربيع الأول من كل عام ، وأضم رأيي لرأي الدكتور زكي مبارك [1]، الذي يعتبر قصة المولد من صميم المدائح النبوية ، لذلك لابد لنا أول ما نتطرق في هذا المبحث أن نتطرق إلى ظهور المديح النَّبوي في الأدب العربي. ثم نتعرض بعد ذلك إلى نشأة المولديات وارتباطها الوثيق مع الاحتفالات بالمولد النبوي الشريف.

I.المدائح النبوية النشأة والتطور

1- تعريف المديح النبوي:

أ -المدح لغةً :

عرفه الزمخشري بأنه "وصف الممدوح بأخلاق حميدة، وصفات رفيعة يتصف بها، فيمدح عليها، فهذا يصح من الخالق جلّ شأنه[2]".

فقد ورد في لسان العرب أن "المدائح مصدر مشتق من مادة مدح بفتح الحروف الثلاثة، فيقال مَدَحَه مدْحاً ومِدْحة "، بمعنى أحسن الثناء عليه والجمع مدائح." [3]

فالمدح- إذا- هو تعداد الصفات الخلقية والخلقية الحميدة التي يتميز بها الممدوح مع إظهار له المحبة والثناء. والمديح النبوي هو ذلك الشعر الصادق الذي يصدر عن قلب مفعم بالصدق والإخلاص لا يخالطه رياء ولا يشوبه غرض وهو الشعر الذي يصبو إلى تبيان مناقب النبي الكريم (صلى الله عليه وسلم) بذكر أحسن شمائله، وأطيب خصاله، والإشادة بكل ما يتعلق بحياته ماديا ومعنويا ، وبواسطته يلتقي الدين والأدب في هدف واحد وهو بث الفضائل في نفوس النَّاس، وترغيبهم بالأخلاق الحسنة وتنفيرهم من الرذائل.

ب -أمّا اصطلاحا:

---

[1] زكي مبارك: المدائح النبوية في الأدب العربي، منشورات المكتبة العصرية. ، صيدا، بيروت، لبنان ، ط1، 1985 م ، ص 244.

[2] أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري ، أساس البلاغة، مادة مدح،دار صادر بيروت، دط، 1965 م، ص: 585 .

[3] ابن منظور"أبو الفضل جمال الدين :"لسان العرب ، مادة مدح، ،دار صادر بيروت،دط، 1956 م، ج2 ص: 590 .

فيعرفه غازي شيب بأنَّه: " لونٌ شعري جديد صادر عن العواطف النابغة من قلوب مفعمة بحب صادق وإخلاص متين للنَّبي عليه الصلاة والتسليم "[1].

ويعرفه جميل حمداوي بأنَّه هو ذلك الشعر الذي ينصب على مدح النَّبي (صلى الله عليه وسلم) بتعداد صفاته الخلقية والخلقية وإظهار الشوق لرؤيته وزيارة قبره والأماكن المقدسة التي ترتبط بحياة الرسول (صلى الله عليه وسلم) ، مع ذكر معجزاته المادية والمعنوية ونظم سيرته شعرا والإشادة بغزواته وصفاته المثلى والصلاة عليه تقديرا وتعظيما[2]، ومما لاشك فيه أن للرسول الله صلى الله عليه وسلم حق المدح والثناء على النَّاس إذ هو الذي أثنى عليه الله تعالى في كتابه العزيز: ﴿ **لَقَدْ مَنَّ اللهُ عَلَى المُومِنِينَ إِذْ بَعَثَ فِيهِم رَسُولاً مِنْ أَنْفُسِهِمْ يَتْلُوا عَلَيْهِمُ ءايَاتِه وِيزَكِيهِمْ وَيُعَلِّمُهُمُ الكِتَابَ والحِكْمَةَ وَإِنْ كَانُوا مِنْ قَبْلُ لَفِي ضَلاَلٍ مُّبِينٍ**﴾.[3]

فما كان من هؤلاء الشعراء إلا أن قصدوه بالمدح والثناء، وهذا الثناء ليس كأي مدح وثناء، فقد تميز مدح النّبي (صلى الله عليه وسلّم) عن باقي الممدوحين بالصدق والإخلاص، إذ مدح الملوك والعظماء وغيرهم كان غالبا لنيل العَطاء والتكسب ؛ أما مدح النَّبي (صلى الله عليه وسلم) فلم يكن إلا محبة وصدقا ، إذ تعتبر هذه المحبة شرطا في الإيمان فقد ورد في الحديث الشريف قوله صلى الله عليه وسلم: "لا يؤمن أحدكم حتى أكون أحبَّ إليه من ولده ووالده والنَّاس أجمعين[4]"، لأنَّه رحمة للعالمين، ﴿**وَمَا أَرْسَلْنَاكَ إِلَّا رَحْمَةً لِلْعَالَمِينَ**﴾[5] .

2 المدائـح النبـوية

---

[1] شهاب الدين محمد ابن أحمد الإبشيهي،المستطرف في كل فن مستظرف تحقيق محمد قمحية ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1983، ص: 342.

[2] جميل حمداوي ،شعر المديح النبوي في الأدب العربي، مقال، مجلة ديوان العرب، العدد 49 ماي 2001 م http://www.diwanalarab.com/spip.php?article9680.

[3] سورة [آل عمران: 164].

[4] أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري ، صحيح البخاري ،"باب من الإيمان أن يحب لأخيه ما يحب لنفسه"، تحقيق صديقي العطار، مطبعة دار الفكر، ط1 ،دت، ص 8.

[5] سورة[الأنبياء: 106].

ظهر المديح النَّبوي في المشرق العربي مبكرا مع مولد الرَّسول (صل الله عليه وسلم)، وأذيع بعد ذلك مع انطلاق الدَّعوة الإسلامية وشعر الفتوحات الإسلامية إلى غيرها من العصور اللاحقة . وقد مرّ المديح النَّبوي بفترتين: ما قيل في حياة الرسول صلى الله عليه وسلم، وما بعد وفاته عليه الصلاة والسلام.

أ- ما قيل في حياة الرسول صلى الله عليه وسلم:

أول ما ظهركإرهاص لشعر المديح النَّبوي ما قاله عبد المطلب إبَّان ولادة محمد صلى الله عليه وسلم، إذ شبه ولادته بالنور والإشراق الوهاج الذي أنار الكون سعادة وحبورا، يقول عبد المطلب [1]:

وأَنْتَ لمَاَ وُلِدْتَ أَشْرَقَتْ الأَرْضُ وَضَاءَتْ بِنُورِكَ الأُفُقُ

فَنَحْنُ فِي ذَلَكَ الضِّيَاء وَفِي النُّورِ وسُبُلِ الرَشَادِ نَخْتَرِقُ

و كذلك ما نسب إلى عمه أبي طالب في قوله[2]:

فَمَنْ مِثلُهُ فِي النَّاسِ آيُّ مُؤمِلٍ إِذَا قَاسَهُ الحُكامُ عِنْدَ التفَاضُلِ

حَلِيمٌ رَشِيدٌ عَادِلٌ غَيرُ طَائِشٍ يُوَالِي إِلهًَا لَيسَ عَنهُ بِغَافِلِ

ولقد كان أول من مدح النبي(صلَّى الله عليه وسلَّم) في هذه الفترة من الشعراء العرب الأعشى الذي نظم قصيدته الدالية مثنيًا فيها على كرم رسول الله بقوله في مطلعها:

أَلمَْ تَغْمِضْ عَيْنَاكَ لَيْلَةً أَرْمَدَا وَعَادَكَمَا عَادَ السَّلِيمَ مُسَهَدَا

وَمَا ذَاكَ مِنْ عِشْقِ النِّسَاءِ وَإِنَّمَا تَنَاسَيْتُ قَبْلَ اليَوْمَ خُلَّةَ مَهْدَدَا

[1] عباس الجراري،الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط2، 1982م،ص: 142 .

[2] يوسف النبهاني:المجموعة النبهانية في المدائح النبوية،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،ط 01، 1417 هـ، 1996 م، ج 1، ص: 53.

ولَكِنْ أَرَى الدَّهْرَ الَّذي هُوَ خَائِنٌ إِذَا أَصْلَحْتُ كَفَّاهُ عَادَ فَأَفْسَدَا

كُهُولاً وَشَبَابًا فَقَدْتُ وَثَرْوَةً فَلِلَّهِ هَذَا الدَّهْرُ كَيفَ تَرددَا

وَمَازِلْتُ أَبْغِي المَالَ مُذْ أَنَا يَافِعٌ وَلِيدًا وَكَهْلاً حِينَ شِبْتُ وَأَمْرَداَ[1]

وفيها يقول[2]:

فَآلَيْتَ لاَ أَرْثِي لَهَا مِنْ كَلاَلَةِ وَلَا مِنْ حَفَى حَتَى تَزُورَ مُحَمَدَا

نَبِيٌّ يَرَى مَا لَا تَرَوْنَ وَذِكْرُهُ أَغَارَ لَعَمْرِي فِي البِلاَدِ أَنْجَدَا

لَهُ صَدَقَاتٌ مَا تَغِيبُ وَنَائِلٌ وَلَيْسَ عَطَاءُ اليَوْمَ مَانِعَهُ غَدَا

و الواقع فيما أرى أنّ قصيدة الأعشى هذه ليست من المدائح النبوية لأنها خالية تماما من العاطفة الدينية ولأن الشاعر لم يقل هذا الشعر وهو صادق النِّية في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم، و الدليل على ذلك أنه أحجم عن رؤية النبي صلى الله عليه وسلم عندما صرفه أبو سفيان وعرض عليه المال وأغراه بمائة من الإبل، شريطة أن لا يعود حتى يرو ماذا سوف تؤول به الهدنة التي هم عليها والتي يسعون من ورائها إلى التغلب على النبي الكريم، فإنّ كان لهم ذلك فعلى الأعشى أن يبقى في دياره وإن تغلب عليهم الرسول صلى الله عليه وسلم فعليه بملاقاته، فأخذها وانطلق إلى بلده فلما كان بقاع «منفوخة» رمى به بعيره فقتلته،[3] وهذه القصة تدل على مدحه للرسول لم يكن إلا محاولة كسائر محاولات الشعراء الذين يتكسبون بالمديح وليس في قصيدته من شيء العاطفة الدينية التي تسمو إلى شعر المدائح النبوية.

وكذلك الحال في قصيدة كعب بن زهير التي قالها في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم ومن مطلعها [1]:

---

[1] الأعشى: ميمون بن قيس ، الديوان، شرحه وقدم له مهدي محمد ناصر الدين،دار الكتب العلمية بيروت لبنان،ط 2 1993 م، ص: 49.

[2] المرجع السباق، ص: 50.

[3] ينظر بتصرف..محمد الخضري، مذهب الأغاني ، مطبعة المعارف ، القاهرة، مصر،ج1، دط، دت، ص: 163.

[1] السكري، شرح ديوان كعب بن زهير، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1399، 1979.ص:6-25.

بَانَتْ سُعَادُ فَقَلْبِي اليَوْمَ مَتْبُولُ مَتَيَّمٌ إِثْرَهَا ، ولَمْ يُفْدَ، مَكْبُولُ
ومَا سُعَادُ غَداةَ البينِ إذْ رَحَلُوا إلاّ أَغَنُّ غَضِيضُ الطّرفِ ، مَكْحُولُ
تَجْلُو عَوَارِضَ ذِي ظَلَمٍ اذَا ابتسَمَتْ كَأنَّهُ مُنْهَلٌ بِالرَّاحِ مَعْلُولُ

ثم يقول :

فَقُلْتَ: خَلُو سَبِيلِي لَاَ أَبَا لَكَمْ فَكُلَّ مَا قَدَّرَ الرَحمنُ مَفْعُولُ
كُلُّ ابْنِ أُنْثَى ، وإِنْ طَالَتْ سَلاَمَتُهُ يوماً عَلَى آلَةٍ حَدْبَاءَ مَحْمُولُ
أُنْبِئْتُ أَنَّ رَسُولَ اللهِ أَوْعَدَنِي والعَفْوُ عِنْدَ رَسُولَ اللَّهِ مَأْمُولُ
مَهْلاً: هَدَاكَ الذِي أَعطَاكَ نَافِلَةَ القُرْآنِ فِيهَا مَوَاعِظٌ وَتَفْصِيلُ

وبعدها يقول:

إنَّ الرَسُولَ لَسَيْفٌ يُسْتَضَاءُ بِهِ مُهَنَّدٌ مِنْ سُيُوفَ اللَّهِ مَسْلُولُ
فِي فِتْيَةٌ مِنْ قُرَيشٍ قَالَ قَائِلُهُمْ بِبَطْنِ مَكَةَ لَمَّا أَسْلَمُوا : زُولُوا

إلى آخر ماقله في النَّبي الكريم.

كان مدحه لرسول الله صلى الله عليه وسلم ليس من عاطفة محبة أواعجاب إنّما للنجاة بنفسه بعد أنْ أهدر رسول الله صلى الله عليه وسلم دمه، ولماَّ ضاقت به الأرض ولم يجد المفر فجاء بقصيدته مستغفرا مستجيرا طالبا العفو والرضى من الرَّسول صلى الله عليه وسلم. ورغم ذلك إلاّ أنّ هذه القصيدة بقيت راسخة في عقول ونفوس شعراء العرب منذ ذلك الحين إلى يومنا هذا، حيث قال في شأنها أبو جعفر الأبيري: "هي حجة الشعراء فيما سلكوه، وملاك أمرهم فيما ملكوه، حدَّثني بعض شيوخنا بالإسكندرية بإسناده أنَّ بعض العلماء كان لا يستفتح مجلسه إلا بقصيدة كعب"[1] و"لقد اعتزَّ المسلمون بقصيدة كعب بن زهير، وتوارثوها، وشرحوها، وعارضوها، وشطَّروها،

[1] احمد بن محمد المقري التلمساني ، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب ، تحقيق الدكتور إحسان عباس ،دار صادر ، 1968ج2،ص :688.

وخمّسوها، حتى قال المقرّي: "ولم تزل الشعراء من ذلك الوقت إلى الآن ينسجون على منوالها، ويقتدون بأقوالها، تبركا بمن أنشدت بين يديه، ونسب مدحها إليه"[2].

ولحسان بن ثابت - رضي الله عنه – شعر جيد في مدح الرسول سلى الله عليه وسلم، حتى لقب بشاعر الرسول وذلك لكثرة ما قاله في مدحه والدِّفاع عنه صلى الله عليه وسلم . ومن أروع ما قال قصيدته « الهمزيته » الرائعة التي يمدح فيها خير الأنام ويهجو أبي سفيان [3]:

وَقالَ اللَهُ قَد أَرسَلتُ عَبدًا　　يَقولُ الحَقَّ إِن نَفَعَ البَلاءُ

شَهِدتُ بِهِ وَقَومي صَدِّقوهُ　　فَقُلتُم ما نُجيبُ وَما نَشاءُ

أَلا أَبلِغ أَبا سُفيانَ عَنّي　　فَأَنتَ مُجَوَّفٌ نَخِبٌ هَواءُ

هَجَوتَ مُحَمَّدًا فَأَجَبتُ عَنهُ　　وَعِندَ اللَهِ في ذاكَ الجَزاءُ

أَتَهجوهُ وَلَستَ لَهُ بِكُفءٍ　　فَشَرُّكُما لِخَيرِكُما الفِداءُ

هَجَوتَ مُبارَكًا بَرًّا حَنيفًا　　أَمينَ اللَهِ شيمَتُهُ الوَفاءُ

مَن يَهجو رَسولَ اللَهِ مِنكُمْ　　وَيَمدَحُهُ وَيَنصُرُهُ سَواءُ

وقال أيضا[4]:

وَأَحْسَنُ مِنْكَ لَمْ تَرَ قَطُّ عَيْنِي　　وَأَجْمَلُ مِنْكَ لَمْ تَلِدِ النِّسَاءُ

خُلِقْتَ مبرَّءًا مِنْ كُلِّ عيبٍ　　كَأَنَّكَ قدْ خُلِقتَ كَمَا تَشَاءُ

هذان البيتان من أجمل ما قيل في وصف رسول الله صلى الله عليه وسلم ، ولمَّا كان الجمال من حيث هو محبوبا للنُّفوس معظَّما في القلوب لم يبعث الله نبيا إلاَّ وكان جميل الوجه كريم الحسب حسن الصوت، كما قال علي بن أبي طالب وقد سئل : أكان رسول الله صلى الله عليه وسلم مثل

---

[2] المرجع نفسه، ص189.

[3] إبراهيم شمس الدين ، شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، دار الصبح بيروت ، لبنان، ط1، 1428هـ/2008م، ص: 43-44.

[4] المرجع نفسه ، ص: 45.

السيف؟ قال : لا بل مثل القمر. وفي صفته صلى الله عليه وسلم: كأنَّ الشمس تجري في وجهه.[1]
ومن مثل هذه القصائد كانت الإرهاصات الأولى لذيوع المدائح النبوية في الأدب العربي.

ب – ما قيل بعد وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم:

معظم قصائد المديح النَّبوي قيلت بعد و وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم ، وما يقال بعد الوفاة سمى الرثاء وفي الرسول بالمديح ، لأنَّ الرَّسول صلى الله عليه وسلم لم يمت في قلوب المسلمين والمؤمنين ؛ بل هو حيٌّ بحبهم له والاقتداء بسيرته والسَّير على خطاه ،متمنين بذلك الفوز برؤيته في الآخرة، ولذلك نجد الشعراء يخاطبونه كما يخاطبون الأحياء ، وإنَّ المراد بتلك القصائد هو التشفع به والتقرب إلى الله تعالى ونشر الدِّين الإسلامي والإشادة برمزه محمد (صلى الله عليه وسلم)، "بينما قصائد الرثاء تبنى على التفجع والحزن والبكاء ، وللشاعر حسان بن ثابت ثلاث قصائد مراثية في الرسول الأكرم ، متكلم عن المنبر والمصلى والمسجد والوحي ... و يذكر بكاء الأرض والسموات و تشوق إلى لقائه في الجنة وما ورثه المسلمون من الرشد والهدى والأخلاق"،[2] وتعد داليته من أكثر القصائد تأثيرا في نفوس المسلمينٌ ، وهي قصيدة حزيٌة مبكية مؤثرة مطلعها[3]:

مَا بَالُ عَيْنِك لَا تَنَامُ كَأَنَّمَا   كُحِلَتْ مَآقِيهَا بِكُحْلِ الأَرْمَدَ
جَزَعًا عَلَى المَهْدْيِّ أَصبَحَ ثَاوِيًا   يَا خَيْرَ مَنْ وَطْئَ الحَصَى لَا تَبْعُدِ
وَجْهِي يَقِيكَ التُّربَ لَهِفي لَيْتَني   غُيِّبْتُ قَبْلَكَ فِي بَقِيعِ الغَرْدَقِ

إلى أن يقول في الأخر القصيدة:

واللهُ أَكْرَمَنَا بهِ وَهَدَى بـه   أَنْصارَهُ فِي كُلِ سَاعَةِ مَشْهَـدِ
صَلىَ الإِلَهُ وَمَنْ يَحُفُّ بِعَرْشِهِ   والطَّيِّبُونَ عَلَى المُبَارَك أَحْمَدِ

---

[1] المرجع نفسه ، ص: 45.

[2] عمر إبراهيم توفيق ، فنية شعر المدح النبوي في الأندلس، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، العدد 1، المجلد 5، 2010، ص:5.

[3] إبراهيم شمس الدين ، شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، ص: 79-81.

ج – في عصر بني أمية:

يمثل هذا العصر أهم العصور في تاريخ المسلمين فقد كان عصر الراشدين من قبل خطوة هامة لتأسيس الدولة وتنظيمها، ورقيها، وقوة نفوذها وقد نالت الفتنة الكبرى من المسلمين فأصبحوا فرقا متنازعة ولم تستقر الأمور بعد قيام الدولة الأموية بل زادت الأحداث حدة وضراوة ولقد تأثر فن المديح لهذه الأحداث تأثرا سلبيا فبدا محدودا ومقيدا وكان يرجى له أن يبدو متطورا[1].

وأروع ما قيل في هذا العصر قصيدة الفَرزدق « الميمية » التي نوَّه فيها بآل البيت، واستعرَض سموَّ أخلاق النبيِّ الكريم وفضائله؛ يقول في مطلعها:[2]

هَذا الّذي تَعرِفُ البَطْحاءُ وَطْأتَه ... وَالبَيتُ يَعرِفه والحِلُّ والحَرَمُ

هَذا ابنُ ختيرُ عبادِ كلّهـمِ ... هَذَا التَقيُّ الطَّاهِرُ العَلَـمُ

هَذَا ابنُ فَاطمةُ إنْ كنَ جاهلَهُ ... بجَده أَنْبياءُ الله قَدْ خُتموا

ولَيْسَ قَولُك : مَنْ هَـذا بِضَائرِه ... العَرَبُ تَعْرِفُ مَنْ أَنْكَرَتْهُ العَجَمُ

اذَا رَأَتْه قُريشُ قَال قَائِلُـهَا ... إلَى مَكَارِمِ هَذَا يَنْتَهِي الكَرَمُ

ثم يقول في القصيدة نفسها :

مَنْ جَدُّهُ دَانَ فَضْلُ الأَنْبياءِ لَهُ ... وَفَضْلُ أُمَّته دَانَتْ لَهُ الأُمَـمُ

مُشْتَقَةٌ مِنْ رَسُولِ اللهِ نَبْعَتُه ... طَابَتْ مَعَارِسُهُ والخِيَمُ والشِّيَمُ

ويقول الدكتور زكي مبارك : قد يمكن القول بأنّ مدح الفرزدق للنَّبي وأهله هو بداية الصدق في المدائح النَّبوية ذلك بأنّ مدائح حسان وقعت في أيَّام كان مدح النَّبي فيها ينفع الشاعر ولا

---

[1] ينظر..عبد القادر البار، المجموعة النبهانية في المدائح النبوية دراسة أسلوبية، مخطوط، دكتورة، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان،الجزائر، السنة الجامعية 2012/2011، ص :8.

[2] الفرزدق، الديوان، تحقيق: علي فاعور ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ، ط1، 1407هـ/1987م ،ص:511-514.

يضره، ما مدح النَّبي وأهله في أيام الفرزدق فكان بابًا من الشَّر يفتح للمادحين لأن تلك المدائح ما كانت تروق خلفاء بني أمية وكيف تروقهم وهي تزكية لخصوم أولئك الخلفاء[1].

د – العصر العباسي:

بدأ هذا الفن بأشكال فنية متعددة في العصر العباسي نتيجة ظهور بعض الأوضاع المختلفة التي أدت إلى انتشاره بشكل واسع وذلك راجع لعدة أسباب ومن أهمها الفساد الأخلاقي الذي شاع نتيجة وفود ثقافات أجنبية التي تتنافى وتعاليم الدِّين الإسلامي إلى جانب أسباب سياسية واجتماعية أخرى أثَّرت في الجانب الأدبي وخاصة الشعراء الذين عمدوا إلى البحث عن موضوعات فنية خالصة في نطاق المديح لغرض إصلاح الذّات وإصلاح المجتمع فظهرت مواضيع جديدة وكان هدفها تهذيب النّفس البشرية كالزهد والتَّصوف ، ومن هنا أخذت قصيدة المديح النَّبوي تتخذ أبعاداً سياسية واجتماعية ومن مثل ذلك مدح السّيد الحميري الإمام علي كرم الله وجهه في قصيدة مطولة تصل إلى سبعين ومائة بيت ولقد ذكر في أبيات كثيرة منها مدحا للرسول صلى الله عليه وسلم متناولا سيرته في نسيج قصصي جذاب.ومن هذه المرحلة بدأ المديح النَّبوي سفره الشعري في ركاب التيارات السياسية والحزبية فيتأثر بالتشيع تارة والتصوف تارة أخرى. فبدأ يتطور شيئا فشيئا حتى نال مكانة سامية عند المتصوفة كابن الفارض الذي يقول[2]:

أَرَى كُلَّ مَدْحٍ فِي النَّبِيِّ مُقَصِّراً وَإِنْ بَالَغَ الْمُثْنِي عَلَيْه وَأَكْثَرَا

إِذَا الله أَثْنَى بِالَّذِي هُوَ أَهْلُهُ عَلَيْهِ فَمَا مِقْدَارُ مَا تَمْدَحُ الْوَرَى

وكذلك شريف الرضى وغيرهم من الشعراء المتصوفة إلى أن وجد استقراره مع شعراء القرن التاسع الهجري خاصة الإمام البوصيري الذي أصبح معلما ورمزا للمديح النبوي.

3 المدائح النبوية وصلتاها بالشعر الصوفي:

---

[1] ز كي مبارك ، المدائح النبوية، ص: 56.

[2] يوسف بن إسماعيل النبهاني، المجموعة النبهانية في المدائح النبوية ، دار المعرفة ، بيروت، لبنان .ط :2،السنة1974، ج2 ص:136.

يقول د. زكي مبارك المدائح النبوية فن من فنون الشعر التي أذاعها التصوف فهي لون من التعبير عن العواطف الدِّينية، وباب من الأدب الرفيع، لأنها تصدر إلا عن قلوب مفعمة بالصّدق والإخلاص.[1] يقول الدكتور شوقي ضيف: "وانبثقت من الشعر الصوفي منذ ابن دريد في أوائل القرن الرابع الهجري مدائح نبوية عطرة بالسيرة الذكية، وما نصل إلى القرن السادس والسابع حتى يتكاثر هذا المديح ويزدهر"[2].

نظم عدد كبير من الشعراء قصائد رائعة في مدح الرسول صلّى الله عليه وسلّم، تناولوا فيها سيرته وما تنطوي فيها من إحداث مولده ورضاعته ونشأته وبعثته وغزواته وشمائله ووفاته باعتبار أنَّ الرسول صلى الله عليه وسلم كان النُّور الَّذي أضاء للنَّاس حياتهم وهداهم إلى طرق الهداية والحق . ثم أفرغوا ما في نفوسهم من حسرات لاهبة وآهات حارقة... وكان على رأس هؤلاء الشعراء الإمام العلامة الضرير جمال الدين أبو زكريا يحي بن يوسف الصّرصري البغدادي (ت 656 هـ) ، وهو "حسان وقته"[3]، يقول ابن شاكر الكتبي عنه: " أنَّه صاحب المدائح النبوية السائرة في الأفاق، ولا أعلم شاعرا أكثر من مدائح النَّبي صلّى الله عليه وسلّم أشعر منه، وشعره طبقة عالية"[4] ، وقد أنصف أحد الباحثين في قوله: " أنَّه من أهم الشعراء الذين نبغوا في فن المدائح النَّبوية وأجادوا فيها في جميع العصور الأدبية» [5]، وجاء في مقدمة إحدى قصائده الطويلة: "وقال رحمه الله يمدحه صلوات الله وسلامه عليه وعلى آله وصحبه وسلم، ويذكر فيها أحواله، وتقلباته منذ أراد الله خلقه، إلى أن قبضه وأدخله الجنة صلّى الله عليه وسلّم وسماها الروضة الناضرة في أخلاق محمد المصطفى الباهرة، وعددها ثمان مئة وخمسون بيتا، رحم الله ناظمها على قافية النون" [1] ، وأولها:

---

[1] زكي مبارك، المدائح النبوية، ص: 14.

[2] شوقي ضيف تاريخ الأدب العربي، عصر الدول والإمارات مط دار المعارف– القاهرة 1980 ص: 409.

[3] ابن رجب، الذيل على طبقات الحنابلة: ، مطبعة السنة المحمدية– القاهرة 1372 هـ، ص: 262.

[4] ابن شاكر الكتبي ،فوات الوفيات. تحقيق: إحسان عباس. مطبعة دار صادر، بيروت، 1973، ص: 298.

[5] صالح مخيمر ، المدائح النبوية بين الصرصري والبوصيري، دار ومكتبة الهلال، بيروت– الدار العربية– عمان، 1986ص: 98.

[1] الصرصري ، الديوان، تحقيق: مخيمر صالح ، الأردن 1989 ص:547

سُبْحَانَ ذي الجَبَرُوتِ والبُّرْهَانِ   والعُزِّ والمَلَكُوتِ والسُّلْطَانِ
والحَمْدُ لِلَّه الكَرِيمِ الرازِقِ   الخَلاَق مُتْقِنُ صَنْعَةَ الإنْسَانِ
واللهُ أكْبَرُ لاَ إلَهَ سِوَاه لِي   سُبْحَانَهُ هُوَ لِلْصَّوَابِ هَدَانِي
أَصْبَحْتُ أَنْظُمُ مَدْحَ أَكْرَمَ مُرِسَلِ   لهَجًا بِه فِي رَائِقِ الأَوْزَانِ
واتَّخَذْتُهُ لِي جُنَّةٌ ومَعُونَةٌ   فِيهَا أَرُومُ فَصَانَنِي وَكَفَانِي
حَبَّرْتُ فِيهِ قَصِيدَةً أَوْدَعْتُهَا   مِنْ مُسْنَدِ الأَخْبَارِ حُسْنُ مَعَانِي

إنّ الرَّسول صلى الله عليه و سلم كان رمزا منذ القديم و نبراسا يستضاء به، هو الكيان الروحي لكل الأمة الإسلامية حيث "ظل الشعراء في كل عصر يفعلون كما فعل حسان بن ثابت، حتى جاء القرن السابع للهجرة، فوضع محمد بن سعيد البوصيري قصيدته الهمزية الشهيرة التي زادت على أربعمائة بيت"، [2] وقال في هذا الشأن الدكتور زكي مبارك: "إنَّ المدائح النَّبوية باب كبير من أبواب الشعر الصوفي وقد قال فيه الشعراء على مختلف العصور الكثير ، وأجادوا إجادة بارعة، وأمامهم في ذلك هو البوصيري صاحب (الهمزية) و (البردة)وقد عارضها كثيرا من الشعراء[3] فهو يعد فارس هذا الميدان، وخاصة في قصيدته (الهمزية) التي يقول في مطلعها [4]:

صَلِّ يَا رَبُّ ثُمَّ سَلِمْ عَلَى مَنْ   هُو للخَلْقِ رَحْمَةٌ وَشِفَاءُ
كَيْفَ تَرْقَى رُقِيَّكَ الأَنْبِيَاءُ   يَا سَمَاءً مَا طَاوَلَتْهَا سَمَاءُ

وقصيدته الشهيرة المعروفة ب" البردة "، أو (الكواكب الدرية في مدح خير البرية) التي تقع في اثنين وثمانين ومائة بيت، التي مطلعها:[1]

أَمِنْ تَذَكُّرِ جِيرَانٍ بِذِي سَلَمِ   مَزَجْتَ دَمْعًا جَرَى مِنْ مُقْلَةَ بِدَمِ
أَمْ هَبَّتِ الرِيحُ مِنْ تِلْقَاءِ كَاظِمَةٍ   وأَوْمَضَ البَرْقُ فِي الظَلْمَاءِ مِنْ إِضَمِ

---

[2] إميل ناصيف، أروع ما قيل في الشعر ، دار الجيل ،بيروت ،ط1، 1992، ص:24

[3] زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، دار الجيل، بيروت ، لبنان، ، دط، دت ،ج 1، ص: 268.

[4] شرف الدين محمد البوصيري، متن الهمزية في خير البرية، مكتبة المعارف، دط، دت، ص:1.

[1] شرف الدين محمد البوصيري، الديوان، تحقيق: محمد سيدكيلاني، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 1995،ص: 29.

وهي من أشهر قصائده ذيوعا وانتشارا، لما امتازت به من قوة الأسلوب، وحسن الصياغة، وجودة المعاني، وجمال التشبيهات، وروعة الصور، يضاف إلى ذلك ما نسج حولها بعض المعجبين بها، ولا سيما المتصوفة. وقد استأنس –كما يبدو– عند نظمها بميمية ابن الفارض التي مطلعها:

هَلْ نَارُ لَيْلَى بَدَتْ لَيْلاً بِذِي سَلَمِ أَمْ بَارِقٌ لاَحَ فِي الزَوْرَاءِ فَالْعَلَمِ[3]

وبميميتي الإمام يحيى بن يوسف الصّرصري الأولى مطلعها[4] :

أَمْطِ رِحَالَ السَّرَى يَا حَادِيَ النِّعَمِ عَنْهَا فَهَذَا مُقِيلُ الرُّوحِ والنِّعَمِ

والثانية مطلعها [5]:

هَذِي تِهَامَةٌ فَاحْبِسْ غَيْرَ مُتَّهَمِ وأَعْلَمْ بِأَنَّ الهَوَى عَنْ يُمْنَةِ العِلْمِ

وقد ظلت قصيدة البوصيري تستهوي قلوب المسلمين وتستلهم الشعراء لمعارضتها وذلك لجماليتها اللغوية والإيقاعية وما تحمله من صور وأخيلة تداعب نفوس الكثيرين وتشدهم إلى حب نبيهم صلّى الله عليه وسلّم.

لقد مرَّ شعر المديح النَّبوي بعدة مراحل التي ساهمت في نضوجه على مرّ العصور كما لاحظنا ، ولكن في المغرب العربي عرف نقلة نوعية ، حيث أصبح له ميزته خاصة التي تعكس الجانب الثقافي والاجتماعي حتى السياسي للشخصية المغربية، وخاصة عندما يحتفل بعيد المولد النبوي الشريف والذي أصبح يسمى بشعر المولديات.

II. نشـأة شعـر المولديـات.

لا يمكن معرفة تاريخ نشأة شعر المولديات بالتحديد ولكن من الأرجح أن يكون مرتبطا بتاريخ بداية الاحتفال بالمولد النَّبوي الشريف الذي شاع في المشرق ثم انتقل إلى بلاد الأندلس والمغرب العربي.

[3] عمر بن الفارض، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ،1976 ص 128. وينظر..زكي مبارك، المدائح النبوية، ص: 183-184.

[4] الصرصري ، الديوان، ص: 514.

[5] المرجع نفسه، ص: 522.

1 تاريخ الاحتفال بالمولد النبوي الشريف:

أ – في بلاد المشرق:

لم ينقل عن أحد من السَّلف الصالح في القرون الثلاثة الفاضلة أنَّه أقام ليلة المولد النبوي الشريف أو احتفل به والجميع متفق على أنَّه جاء متأخرا؛ بحيث مرت هذه القرون دون ذكر لهذا الاحتفال. قال الحافظ أبو الخير السخاوي –رحمه الله-: "عمل المولد الشريف لم ينقل عن أحد من السَّلف الصالح في القرون الثلاثة الفاضلة وإنما حدث بعد"[1].

ومن المعروف تاريخيا أن البدايات الأولى لظهوره كان في المشرق العربي عهد الفاطميين بمصر، حيث كانوا يحتفلون به ضمن احتفالاتهم بستة مواليد أخرى وهي: مولد علي بن أبي طالب، ومولد الحسن، ومولد الحسين، ومولد فاطمة الزهراء، والسادس مولد الخليفة الحاضر[2]. ولكنها لم تكن كتلك الاحتفالات التي عرفت بالعراق عند السلطان إربل الملك المظفر أبو سعيد كوكبري بن زين علي بن بكتيكن، أحد الملوك والأمجاد، والكبراء الأجواد وكان له أثارا حسنة، وهو الذي عمَّر الدامع المظفري بسفح قاسيون[1]، وتذكر المصادر عن هذا الملك أنَّه كان:" يقوم بليلة المولد خير القيام، ويفيض فيها الخير والإنعام؛ حيث كان يصرف على المولد ثلاثمائة ألف دينار، فكان كل سنة يتوافد عليه من البلاد القريبة من أربل مثل بغداد والموصل والجزيرة ... خلق كثير من الفقهاء

---

[1] الإمام محمد بن يوسف الصالحي الشامي، سبل الهدى والرشاد في سيرة خير العباد، ، تحقيق: د. مصطفى عبد الواحد القاهرة، ط 1، 1418هـ /1997م.ص: 439.

[2] ينظر.. حسن السندوبي، تاريخ الاحتفال بالمولد من عصر الإسلام الأول إلى عصر فاروق الأول، مطبعة الاستقامة، القاهرة، مصر ط،1 سنة 1948م/1367 هـ.ص: 65-67.

[1] جلال الدين السيوطي، حسن المقصد في عمل المولد، تحقيق مصطفى عبد القادر عطا دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط ،1 سنة 1985م/ 1405هـ، ص: 42.

والصوفية والوعاظ والقراء والشعراء[2] ، حتى وقف فى حضرته ذات يوم الأديب الأندلسي ابن الصباغ الجذامي المتوفى نحو وعام 670 هـ منشدًا إحدى روائعه بمناسبة المولد النبوى فقال

في مطلعها[3]:

تَنْعَمُ بِذِكْرَ الهَاشِمي مُحَمَدَ فَفِي ذِكْرِهِ العَيْشُ المَهْنَأَ والأُنْسِ

أَيَاَ شَادِياً يَشْدُو بِأَمْدَاحِ أَحْمَدَ سَمَاعُكَ طِيبٌ لَيسَ يَعْقِبُه نُكْسِ.

وقال ابن الكثير في البداية والنِّهاية : كان الملك المظفر يعمل المولد الشريف في الربيع الأول ، ويحتفل به احتفالا هائلا . وكان شهما شجاعا ، بطلا عاقلا ، عالما عادلا. وقد صنّف له الشيخ أبو الخطاب ابن ديحية مجلدا في المولد النَّبوي سماه (التنوير في مولد البشبر النذير) فأجازه على ذلك بألف دينار قال : وقد طالت مدته في الملك إلى أن مات وهومحاصر للفرنج بمدينة عكاسة سنة630هـ.[4]

ب- في بلاد الأندلس:

لقد عرف الاحتفال بالمولد النَّبوي الشريف في أواخر العهد الموحدين، بحيث كانت له أصولا وتقاليدا متميزة ، ولقد عرفت هذه الاحتفالات في بلاد الأندلس إبداعا أدبيا كان مجالا لحركة شعرية متميزة تجلت في شعر المولديات ، والّذي يمدح من خلاله الشعراء النَّبي عليه الصلاة والسَّلام ، ثم يمدحون السلطان الحاكم .

[2] ابن خلكان ، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: د. إحسان عباس، دار صادر بيروت، لبنان، ط 4 (د ت). ص117. وينظر.. حسن السندوبي المرجع السابق ص: 81.

[3] ابن الصباغ الجذامي من شعراء دولة الموحدين في المغرب والأندلس في الزهديات والمديح النبوي . ديوان، تحقيق: محمد زكريا عناني، أنور السنوسي،ط 1، 1419هـ/1999م، ص63.

[4] حسن السندوبي، تاريخ الاحتفال بالمولد من عصر الإسلام الأول إلى عصر فاروق الأول، ،ص 84.

ومثال ذلك قول لسان الدِّين ابن الخطيب[1]:

تَأَلَّقَ نَجْدِياً فَأَدْرَكَنِي نَجْدَا وَهَاجَ بِي الشَّوْقَ المُبَرِّحِ وَالوَجْدَا

وَمِيضٌ أَرَى بُرْدَ الغَمَامَةِ مُغْفَلاَ فَمَدَّ يَداً بِالتِبْرْ أَعْمَلَتْ البَرْدَا

وبناء على ذلك من البديهي أن يُعنى كما عُني أهل عصره . بالمديح النَّبوي، وعنايته به كانت على الطريقة الأندلسية المغربية، إذ كانوا معظم الشعراء في هذي البلاد يغتنمون الفرصة للإنشاد احتفالا بالمولد النَّبوي الشريف في الثاني عشر من ربيع الأول كل عام، والَّذي غدا عيداً ثالثاً، أضيف إلى عيد الفطر وعيد الأضحى، ثم فاقهما لدى الأندلسيين الذين كانوا يجتمعون فيه بالمسجد والأماكن العامة والخاصة وقصور الملوك، لتلاوة القرآن الكريم وقراءة السِّيرة النبوية الشريفة وإنشاد قصائد المديح النبوي، ثم يختمون كل قصيدة نبوية بمديح للملك الذي قيلت تحت رعايته[2] .

ليست الاحتفالات الكبيرة التي لم نزل نراها حتى يومنا هذا في المغرب إلا امتداداً لتلك الاحتفالات زمن لسان الدين وصورة لها، لذلك سميت تلك القصائد النبوية التي أنشدت فيها بالمولديات، نسبة إلى المولد النبوي الشريف .

ولقد دفع لسان الدين وجدا صوفيا هاجه ذكر الرسول وسيرته ومرابعه في المدينة ومكة في أعياد مولده إلى أن ينظم قصائده التي سماها بالمولديات، والتي بلغ عددها اثنتي عشرة قصيدة، ورد تسع منها في ديوانه "الصيِّب والجهام والماضي والكهام". خلافاً لما ذكره محققه محمد الشريف قاهر في تقديمه له، كما ورد أيضاً قصيدة واحدة في "نفاضة الجراب" للسان الدِّين نفسه، وواحدة في (أزهار الرياض) وواحدة في "نفح الطيب" وكلا الكتابين للمقّري، كما تكرر وورد اثنتين من المدائح الاثنتي

---

[1] ابن الخطيب، لسان الدين، نفاضة الجراب في علالة الاغتراب ، تحقيق الدكتور أحمد مختار العبادي، القاهرة 1968م ، ص 175 / 177 .

[2] ابن الخطيب الدين لسان ، الديوان ، الصيِّب والجهام والماضي والكهام ، تحقيق: محمد الشريف قاهر، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر 1973، ص:124 - 125.

عشرة الآنفة ذكرها في "نفح الطيب" وواحدة في "نفاضة الجراب"[1].

والمولديات ـ على الرغم من تعددها ـ تجري جميعها على نسق واحد، يبدأ لسان الدين كلاً منها عادة بالتوجع والحنين إلى حمى الحجاز عبر البرق والريح والنسيم والركب، ثم ينتقل إلى التغني بفضائل النَّبي (ص) ومعجزاته واصطفائه ومكانته والصَّلاة عليه مع اعتذاره عن تقصيره في زيارته، وتمنيه ذلك لو أتيح له، ثم ينتهي بمديح السلطان الذي قيلت المدحة في عهده، أو قيلت بطلب منه مديحاً دينياً يلاحظ اقتداءه بسنن النَّبي صلى الله عليه وسلم وهديه.[2]

ومن أجمل ما قال (داليته) التي أرسلها في مناسبة المولد إلى السلطان أبي سالم إبراهيم المريني ملك فاس، بعدما توثقت علاقته به يوم كان أبو سالم لاجئاً بغرناطة، بعدما استولى أخوه أبو عنان على السلطة بالمغرب، ولم ينس ما وجده من ملكها الغني بالله ومن لسان الدين وزيره من حفاوة وتكريم،[3] وقد بلغ عدد أبياتها ثمانية وستين بيتاً ذلك في قوله[4] :

وفي ليلةِ المِيلاَدِ أَكْبَرُ آيةٍ تخرُّ الجِبَالُ الرَاسياتِ لَهُ هَدَّا

أَشَادَتْ بِهَا الكُهَّانُ قَبْلَ طُلُوعِهَا وَمِنْ هُوْلِهَا إِيوانُ كِسْرَى قَدْ إنْهَدَّا

فَيَا لَيْلَةٌ قَدْ عَظَّمَ اللهُ قَدْرَهَا وَأَنْجَزَ لِلنُّورِ المُبِينِ بِهَا وعَدَّا

وصَيَّرَ أَوْثَانَ الضَلاَلَةِ خُضَّعاً إِلَيْهَا فَلَمْ يَتْرُك سُواعاً ولاَ وُدَّا

وعَاجِلٌ بِالإِخْمَادِ نِيرَانَ فَارِسَ فَلَمْ يُرَ لِلْنِيرَانِ مِنْ بَعْدِهَا وَقَدَا

أعَدَّك مِيلاَداً لخَاتِمِ رُسْلِهِ وأَطْلَعَ فِي آفَاقِك الشَرَفَ السَعْدَا

فَصُولِي عَلَى مَرِّ الزَّمَانَ وَفَاخِرِي بِهَذَا النَّبيُّ الحَالَ والقَبْلَ والبَعْدَا

حَقِيقٌ عَلَيْنَا أَنْ نحُلّ لَك الحُبى ونُقْرِيك مِنَا البرَّ والشكْرَ والحمْدَا

[1] عصام قصبجي ، لسان الدين بن الخطيب، حياته وفكره وشعره ، جامعه حلب ،1994،ص:273 /275.

[2] المرجع نفسه، ص: 278.

[3] ابن الخطيب لسان الدين ، الديوان الصيِّب، ص: 152

[4] المرجع نفسه، ص:483.

واللافت للنظر في الأبيات السابقة تلك العاطفة المشبوبة الصادقة المشبعة بالروح الصوفية الهائمة بحب الرسول (صلى الله عليه وسلم)، وذلك التبجيل الكبير الذي رأيناه في المعاني، كما رأيناه في أسلوب الأبيات الرصين المحكم الذي اختاره لسان الدين، ليناسب منزلة الحبيب القريب إلى القلب مع سموه ورفعته، فهو القريب البعيد، البعيد القريب .

وأورد قصيد أخرى في مدح الرسول محمد صلى الله عليه وسلّم ليلة ميلاده والتي يقول فيها:

أَصْغِي إلَى الوَجْدِ لِمَا جَدَّ عَاتَبَهُ صَبٌ لَهُ شَغَلَ عَمَنْ يُعَاتِبُهُ

لَقَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنىَ فَمَا عَمِلَتْ نَفْسُ بِمِقْدَارِ مَا أَوْلاَهُ وَاهِبُهُ

ثُمَّ الصَلاَةُ عَلى خَيْرِ البَرِيَّةِ مَا سَادَتْ إِلَيْهِ بِمُشْتَاقِ رَكَائِنُهُ[1]

إنَّ هذه المولديات ، ما هي إلا نموذجا لغيرها من مدائحه النبوية، رغم وجود فروق طفيفة بينها، ويمكن القول: إنَّ الجانب الذاتي في مدائحه يطغى طغياناً شبه تام على الجوانب الأخرى ولكنَّه لا يغفلها.

وكذلك من الشعراء الذين جادوا في هذا الفن وفي هذا العصر الذهبي هو الشاعر ابن زمرك والذي يقول في همزيته:[2]

يَالَيْتَ شِعْرِي هَلْ أَرَى أَطْوِي إِلَى قَبْرِ الرَسُّولِ صَحَائِفِ البَيْدَاءِ

فَتَطِيبُ فِي تِلْكَ الرُبُوعِ مَدَائِحِي وَيَطُولُ فِي ذَاكَ المَقَامِ ثَوَائِي

حَيْثَ النُبُوَّةِ نُورُها مُتَأَلِقٌ كَالْشَمْسِ تَزْهَى فِي سَنَى وَسنَا

اتسَّم المديح النبَّوي في شعر المولديات بالحب العظيم للرسول (ص)، ولا غور في ذلك فلا يؤمن المسلم إيماناً كاملاً حتى يكون الله ورسوله أحب إليه مما سواهما، كما اتِّسم هذا الحب أيضاً

---

[1] ابن الخطيب لسان الدين ، نفاضة الجراب، ص:382 ، 383.

[2] احمد بن محمد المقري، نفح الطيب ، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب ، تحقيق الدكتور إحسان عباس –دار صادر – ط2، 1997 ج6 ، ص17 .

بالصِّدق والعاطفة السامية القوية، إذ إنَّ الشاعر لم يكن يسعى من مديحه كسباً دنيوياً مادياً، وإنما الذي يسعاه هو التعبير عن مدى حبه للرسول صلى الله عليه وسلم لينال رضاه وشفاعته يوم القيامة.

جـ- في المغرب الأقصى:

إذا كان اهتمام المغاربة بقصيدة المديح النَّبوي غرضا غالبا في أشعارهم فإنَّ قصائد التَّوسل والتصليات والحجازيات كانت سائدة لديهم ، لكن كل هذه الأنماط وغيرها لم يبلغ درجة المولديات ذيوعا وانتشارا: لِما فيها من تطور لرؤية فنية اتسمت معالمها بكثير من الدِّقة والخصوبة،ومن ثمة أصبحت أكثر الأنماط الإبداعية شيوعا بحيث غدت ظاهرة أدبية متميزة شكلا ومضمونا عرف بها المغرب الإسلامي.

لقد ذاعت القصائد المولدية في المغرب منذ أوائل المائة السابعة للهجرة، وقد بدأت بوادر هذا الفن في عصر المرابطين حيث خصَّ الشعراء النَّبي صلى الله عليه وسلم بقصائد تمدحه وتذكر شمائله وخصائصه وبركاته ... ، ولا نكاد نعلم أوَّل قصيدة مولدية قيلت بمناسبة الاحتفال بالمولد النَّبوي الشريف سوى ما أشار إليه الباحث العلامة محمد المنوني، فذكر "أشعار مولديات" لمحمد بن القاسم بن عمر بن عبد الله الصيرفي، و"قصائد مولديات" لأبي سالم إبراهيم بن محمد بن علي اللنتي التازي".[1] فيرجع تاريخ الاحتفال به إلى عهد العزفيين؛ حيث كان أول من دعا إلى ذلك كما تشير إليه أغلب المصادر الموثوقة قاضي سبتة أبو العباس العزفي "المتوفى 633 هـ" [1]، وقد ألف حينئذ لحاكم البلاد الموحدي المرتضى كتابه "الدر المنظم في مولد النبي المعظم" لكنه مات قبل إتمامه، وكان الهدف من هذا التأليف هو مقاومة التقيد الديني للمسحيين حيث كان يدعو والى تعطيل المدارس

[1] محمد المنوني ،المولديات في الأدب المغربي مقال ، مجلة دعوة الحق، العدد 7 ،السنة 1957،ص: 62-63.

[1] شهاب الدين أحمد بن محمد المقري التلمساني. أزهار الرياض في أخبار عياض، منشورات صندوق أحياء التراث الإسلامي المشترك بين المملكة المغربية ودولة الإمارات العربية المتحدة، ص: 39.

بهذه المناسبة ، ويعلم الآباء والأمهات مغزى هذا الاحتفال ويحثهم على تلقين ذلك لأبنائهم[2].

وقد عني المغاربة والأندلسيون كثيرا بهذا التأليف ، ولذلك اهتم الأديب إبراهيم بن أبي بكر الوقشي التلمساني المتوفي سنة 690هـ بتقصيد مضمن في الكتاب في قصيدة عينية من بحر البسيط في خمسة وثمانين ومائة بيت وسماها: "نظم الدر في مولد المعظم"[3].

ومن مظاهر الاحتفال بالمولد النبوي الشريف أيام السلطان أبو العباس هو أنه كان إذا طلع الفجر خرج إلى صلاة بالنَّاس ثم يقعد على أريكة وعليه حلة بيضاء وبعدها يدخل النَّاس باختلاف طبقاتهم ، فإذا استقرَّ بهم الجلوس تقدم الواعظ فسرد جملة من فضائل النَّبي صلى الله عليه وسلم ومعجزاته، وذكر مولده وإرضاعه وما وقع في ذلك باختصار . فإذا فرغ اندفع القوم في الأشعار المولديات. فإذا فرغوا تقدم أهل الذكر المزمزمون بكلام الششتري وكلام غيره من الصوفية . وبعدها يقوم الشعراء واحد بعد الأخر يتمدَّحون في النبي وبعد انقضاء كل هذا يتوافد النَّاس على الطعام بمختلف طبقاتهم[4].

كما قد كتب قاضي إفريقية الكبير أبو عبد الله محمد بن الشيخ الإمام أبي الفضل الرصَّاع – كتاب تذكرة المحبين في شرح أسماء سيد المرسلين، يشيد بالمولد وسنته ويرد فيه على من قارنها بأيام كالنيروز وغيرها قائلا:" "فينبغي لكل شائق ومحب أن يُظهِر السرور والبشارة في تلك الليلة وصبيحتها، ويمتّع أولاده وأهله مما أمكن له الحصول ببركتها ويدخل عليهم السرور، ويعلمهم أنما فعل ذلك محبة لتلك الليلة، وسرورًا بها، واعتناء بفضلها "[1].

---

[2] ينظر.. نور الهدى الكتاني ، الأدب الصوفي في المغرب و الأندلسي في عهد الموحدين، ص: 136.

[3] المرجع نفسه ، ص: 136.

[4] ينظر.. حسن السندوبي، تاريخ الاحتفال بالمولد من عصر الإسلام الأول إلى عصر فاروق الأول، ص:222-223.

[1] أبو العباس سيدي أحمد بن عمار الجزائري ،نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب المعروف: "برحلة ابن عمار" ، طبع بمطبعة فونتانة، الجزائر، دط ، 1902. ص98.

ولما تولّى أبو القاسم العزفي إمارة سبتة كان من أولى انجازاته أنه حقَّقَ رغبة والده فاحتفل بالمولد النَّبوي الشريف في أول ربيع الأول من إمارته، كما قام بعمل آخر وهو إتمامه لكتاب والده "الدّر المنظم في مولد النَّبي المعظم"[2] وقد أخرجه في نسختين صغرى وكبرى لكن المعروف منه هي نسخته الكبرى التي يقول عنها بأنها نسخة تامة وأنّ ما زاده يميزه عن كلام والده حيث يترجم عليه بـ " قال المؤلف "، ثم يعنون زيادته بكلمة " قلت" [3] وقد بعث بنسخة منه إلى الخليفة الموحدي آنذاك "عمر المرتضى" وهو آخر ملوك الموحدين داعيا إياه بإحياء ليلة المولد النّبوي الشريف، والّذي تأثر بذلك فصار هو أيضا يحتفل بهذه المناسبة بمراكش، وقد ظهر أثر هذا الاحتفال أكثر على النَّاحية الأدبية كما يدل على ذلك، كتاب المسموعات الذي ألفه مؤرخ المرتضى أبو علي الحسن بن علي بن محمد بن عبد المالك الكتامي الرهوني – نزيل مراكش والمعروف بابن القطان – المتوفى عام 661هـ، وهو كتاب ضمنه مجموعة من القصائد فيما يختص بالمولد النبوي الكريم وشهر رجب وشعبان ورمضان وهو كتاب لا يزال غير معروف[4].

وقد بلغ الاحتفال بالمولد النبوي شأوا بعيدا خاصة في العهد المريني؛ حيث أصبح الملوك أنفسهم يرأسون المهرجانات التي تقام ليلة المولد النبوي، وقد أصدر السلطان أبو يعقوب يوسف بن يعقوب بن عبد الحق المريني المتوفى عام 691 هـ ، قرارا بجعل المولد عيدا رسميا معمما في جميع جهات المغرب كعيدي الفطر والأضحى[1]" وأصبح ملوك الأندلس يحتفلون في الصنيع والدعوة وإنشاد الشعر

[2] شهاب الدين أحمد بن محمد المقري التلمساني ،أزهار الرياض ،ص 375 .

[3] ينظر.. نور الهدى الكتاني ، الأدب الصوفي في المغرب و الأندلسي في عهد الموحدين، ص 136.

[4] محمد المنوني، قبس من عطاء المخطوط المغربي، دار الغرب الإسلامي،ط1، سنة 1999 ، ص731.

[1] ينظر .. أحمد الناصري، الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى، تحقيق.جعفر الناصري، د.محمد الناصري، دار الكتاب الدار البيضاء. دط ، دت، ص 90.

اقتداءً بملوك المغرب " على ما قاله ابن خلدون في تاريخه[2] . وهكذا اتّخذ الاحتفال بالمولد النّبوي الشريف طابعا خاصا في بلاد المغرب ، ومن أحسن ما قيل في ذلك اليوم العظيم والذي يدخل في مدح خير البرية صلى الله عليه وسلم أبيات الشقراطيسي والتي يقول فيها [3]:

الحَمْد للهِ منَا باعثُ الرُسُلِ هَدْيُ بأَحْمَدَ مَنَا أَحْمَدِ السُّبلِ

خَيْرُ البَرِيَّةِ مِنْ بَدْوٍ وَمَنْ حَضَرِ وأكرمُ الخَلْقِ مِن حَافِ ومنتعلِ

وهي قصيدة طويلة تقع في ثلاث وثلاثين ومائة بيت. وهي من البحر البسيط

وكذلك نستحضر ميمية مالك بن المرحل المشهورة التي يعارض فيها ميمية البوصيري والتي تتكون من ستة عشر بيتا، يقول فيها[4]:

شوقٌ كمَا رُفعَت نارٌ على علمِ تشبُّ بين ضُلوع الضَّال والسَّلمِ

أُلُفُّه بِضُلُوعِي وهْوَ يُحرِقهَا حتَّى براني برياً ليسَ بالقلمِ

مَنْ يَشْتَرِينِيَ بِالبُشرَى ويملكُني عَبْداً إِذَا نَظَرَتْ عَينِي إِلَى الحَرِمِ

دعْ للحبيبِ ذمَامي واحتملْ رَمَقِي فليْسَ ذَا قدْم مَنْ ليْس ذَا قِدمِ

يَا أَهْل طِيبَة طَابَ العَيْشُ عِنْدَكمُ جَاورْتمُ خيْرَ مبعوثٍ إِلَى الأممِ

عَايَنْتُم جنَّة الفِردَوسِ عنْ كثبٍ في مهْبطِ الوَحيِّ والآيَات والحكمِ

لَنَتْرُكَنّ لهَا الأَوْطَانَ خاليةً ونَسْلُكَنَّ لَهَا البيْداءَ فيِ الظُّلمِ

---

[2] عبد الرحمن بن خلدون ، تاريخ ابن خلدون المسمى " ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم ذوي الشأن الأكبر"، ضبط المتن ووضع الحوشي والفهارس: خليل شحادة ، مراجعة سهيل زكار، دار الفكر، 2000،ص 551.

[3] عبد الله حمادي ، دراسات في الأدب المغربي ، دار البعث ، قسنطينة، الجزائر ، ط1، سنة 1986، ص 238/237.

[4] ابن الخطيب ، لسان الدين: الإحاطة في أخبار غرناطة، تحقيق :محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط1، 1975م، ج3، ص:314-315.

رِكابُنا تَحْمِلُ الأَوْزَارَ مُثَقَلَةً إِلَى محطِّ خطايَا العُرْب والعَجَمِ

ونذكر إلى جانب عبد المالك بن المرحل الشاعر السعدي عبد العزيز الفشتالي الذي يقول في إحدى قصائده الشعرية[1] :

مُحَمَّدٌ خَيْرُ العَالَمِينَ بِأَسْرِهَا وَسَيِّدُ أَهْلِ الأَرْضِ مِنْ الإِنْسِ والجَانِ

وفي عصر الموحدين، ومع احتفالاتهم بالمولد النّبوي الشريف، بدأ هذا اللون من الأدب ينمو ويأخذ بُعدا آخرا، نذكر في هذا السِّياق الشاعر والأديب أحمد بن الصباغ الجذامي الذي نظم قصيدة في منتهى الروعة، قال فيها[2]:

تَنَعَمْ بِذِكْرِ الهَاشِمي مُحَمَدَ فَفِي ذِكْرِهِ العَيْشُ المُهَنَأُ والأُنْسُ

أَيَا شَادِيًا يَشْدُو بِأَمْدَاحِ أَحْمَدَ سَمَاعُكَ طَيبٌ لَيْسَ يَعْقُبُه نُكْسٌ

فَكَرِرْ رَعَاكَ الله ذِكْرَ محمدَ فَقَدْ لَدَّتْ الأَرَوَاحُ وارْتَاحَتْ النَّفْسُ

وطَابَ نَعِيمُ العَيْشُ واتَّصَلَ المُنَى وأَقْبَلَتْ الأَفْرَاحُ وارْتَفَعَ اللُبْسُ

لَهُ جَمَعُ الله المَعَانِي بِأَسْرِهَا فَظَاهِرَهُ نُورٌ وبَاطِنُهُ قُدْسٌ

فَكُلٌ لَهُ عُرْسٌ بِذِكْرِ حَبِيبِهِ ونَحْنُ بِذِكْرِ الهَاشِمِيِّ لَنَا عُرْسٌ

مما يلاحظ أنَّ الشاعر المغربي وقد التمس –عبر عصوره– هذا التحول وذلك التطور، فعمد إلى الجمع بين المديحين: مديح الرسول عليه الصلاة والسلام باعتباره البطل والمثال والقدوة، ومديح السلطان باعتباره الممارس والمحقق والدَّاعي لما أمر به الرَّسول الكريم، ومن ثمة كانت استجابة القصيدة المولدية للظروف النَّفسية والفنِّية للقصيدة المادحة وكذا للمناسبة الدِّينية، تمثل تطورا

[1] نجاة المريني ، شعر عبد العزيز الفشتالي، جمع تحقيق ودراسة، دار المعارف، الرباط،1986 ، ص:420-428

[2] مصطفى بو زغيبة، فن المولديات، مقال، مختارات نقوس المهدي، مجلة دعوة الحق، العدد الأخير، 2015/03/20. ص383.

شكَّلَ-في نظرنا- طورا خامسا من أطوار القصيدة المادحة، أقامه الشعراء المغاربة وساهم فيه الفكر المغربي ليستوي هذا الطور ظاهرة متميزة في الإبداع المغربي.[1]

د- الاحتفال بالمولد النبوي في الجزائر أيام الدول الزيانية:

كان فيما وقفت عليه من الاحتفالات في المولد النَّبوي التي تسترعى النَّظر ، ما كان يحدث من ذلك في مملكة تلمسان من مماليك افريقية الإسلامية .فقد كان السلطان آل زيان أصحاب هذه المملكة يحتفلون بالمولد الشريف، على رسوم وتقاليد ، غاية في البهجة والجلال.وكانوا يتبارون في الحفاوة به، والافتنان في شؤونه ، بما يجعل رسومه وتقاليده متجددة...لاسيما في عهد السلطان أبو حمو من آل زيان. فقد عني عناية خاصة تفوق بها عن أسلافه. وقد كان ذلك في القرن الثامن للهجرة.[2]

عرفت تلمسان في عهد بني زيان حركة أدبية مميزة، كان من نشاطاتها وروادها أبو عبد الله القيسي الثغري، الَّذي كان من كُتَّاب دولة أبي حمو موسى الثاني، وله من الشعر قصائد طوال في مدح الرَّسول صلى الله عليه وسلم، نظم أكثرها فإحياء ذكرى المولد النَّبوي، كما ظهر إلى جانبه أبو عبد الله التلاليسي، طبيب السلطان و شاعر البلاط، له تواشيح رائعة ومدائح كثيرة، ومن الشعراء أيضا ابن العطار، وابن سفيان، وابن صالح شقرون، وابن قاسم المرسي..... و غيرهم كثر[3].

---

[1] عبد الله بنصر علوي، القصيدة المولدية بالمغرب ، مقال، ، مجلة دعوة الحق - ع 261 ربيع 2،1407 هـ، ديسمبر 1986ص116.

[2] حسن السندوبي، تاريخ الاحتفال بالمولد من عصر الإسلام الأول إلى عصر فاروق الأول ، ص 227.

[3] أحمد موساوي، مقال ، الأمير الأمازيغي أبو حمو موسى الثاني ، رحلة السلطان/ رحلة شعر، مجلة الأثر،جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر ، ع 7، ماي 2008، ص 88.

ومن مثل هؤلاء نجد الأديب الفقيه الرئيس الأكمل كاتب الإنشاء بهذه الدولة أبي زكريا يحي بن محمد ابن خلدون يبدع في قصيدة مدحية رائعة نظمها بمناسبة إحياء ليلة المولد النبوي الشريف والتي يقول في مطلعها[1] :

سَلاَ القَلْبُ لَوْلاَ لَوْعَةٌ وشُجُون تَنُمُّ ولَا يَدْرِي بِذَلِك شُؤُونُ

يَذْكُرُه البَرْقُ اليَمَانِيُّ عَهْدَه بِنَجْدٍ فَيَصْبُو والحَدِيثُ شُجُونُ

ثم يقول في نفس القصيدة[2]:

مَوَاطِئُ خَيْرُ الخَلْقِ أَثَارُ نَعْلِهِ ومَثْوَاهُ حَيٌّ وهُوَ ثَمّ دَفِينُ

هُوَ المُصْطَفَى المُخْتَارُ مِنْ آلِ هَاشِمِ أَوْلَى الشَّرَفُ الوَضَّاحُ مِنْهُ الجَبِينُ

مُحَمّدٌ المَبْعُوثُ لِلْخَلْقِ رَحْمَةٌ وَلَيْسَ سِوَاهُ لِلْنَجَاةِ ضَمِينُ

وقد أنشد الأديب البارع أبي عبد الله محمد بن يوسف القسي إحدى روائع قصائده المولدية التي أحيا بها ليلة المولد النبوي الشريف، والتي يقول فيها[3]:

أَقْصِرْ فَإنَّ نَذِيرَ الشَيْبُ وَافَنِي وأَنْكَرَتْنِي الغَوَانِي بَعْدَ عِرْفَانِي

وقَدْ تَمَادَيْتُ فِي غَيٍّ بَلاَ رَشَدِ والنَّفْسُ تَأْمُرُنِي والشَيْبُ يَنْهَانِي

فَقُلْتُ لِلْنَّفْسِ إذْ طَالَتْ بِطَالَتُهَا مَهْلاً أَلَمْ يَإِنْ أَنْ تَخْشَيْ أَلَمْ يإِنْ

وفي نفس القصيدة يقول[4]:

فُؤَادٌ صَحِبَتْهُ الرُكْبَانُ مُرْتَحِلٌ لِطِيبَةِ وهُوَ ثَاوٍ فِي تِلِمْسَانَ

لا يُعَذَبُ الوِرْدُ إلا بِالعَذِيبِ لَهُ ولا نَعِيمَ لَه إلا بِنُعْمَانِ

يا أَفْضَلَ الخَلْقِ مِنْ عَرَبٍ ومِنْ عَجَمٍ وخَيْرِ آتٍ بِآيَاتٍ وفُرْقَانِ

[1] أبو العباس سيدي احمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، مطبعة فونتانة ، الجزائر ، 1903، ص 144.

[2] المرجع نفسه،ص 145.

[3] المرجع نفسه، ص146.

[4] المرجع نفسه، ص 147.

عَسَاكَ يَا خَيْرَ خَلْقِ اللهِ تَشْفَعُ لِي يَوْمَ الحِسَابِ فَإِنِّي مُذْنِبٌ جَانِ
وأنْتَ لِي أَمَلٌ إذْ ليْسَ لِي عَمَلٌ منْ التُقَى يقْتَضِي تَرْجِيحَ مِيزَانِي

ثم يقول[1]:

وَفِي رَبِيعِ ربُوعٍ لِلْهُدَى عُمِرَتْ وَرَحْمَةٌ ظَهَرَتْ لِلإِنْسِ والجَانِ
يَا شَهْرَ اطَلَّعَتْ فِي أُفُقِ الهُدَى قَمَرَا كَمَالِهِ غَيْرَ مَوْسُومٍ بِنُقْصَانِ
فَالسَعْدُ مُقْتَبِلٌ والعِزُّ مُتَصِلٌ والدَّهْرُ مُحْتَفِلٌ فِي زِيِّ جُذْلَانِ

وقد كانت ذكرى مولد (محمد صلى الله عليه وسلم) أبرز محطة استوقفت الأمير الشاعر أبا حمو موسى الزياني مرات عديدة وجعلته لا يفوِّتُ الفرصة ويدلي بدلوه فيها ، والتي كشفت لنا عن تمرسه بهذا الفن الجميل الذي أصبح تقليدا مميزا في المغرب الإسلامي والتفتْ حوله الخاصة والعامة وأشرف عليه الأمير وأوجد له إطارا تنظيميا يقدمه للنَّاس كل ما هلَّت الذكرى على الأمة الإسلامية، فقد خصها بكثير من العناية والاهتمام كما أنَّه أشرف عليها بنفسه، واحتضن مراسيمها في قصره الّذي أعدَّه بمختلف مظاهر الجمال .و جلب إليه أصحاب العقول النيرة "فقد كاف يدعو أهل الرأي والعلم والفضل من سكان تلمسان في كل مولد يصادفه بعروس الجزائر الخضراء"[2] فقد كان يقدِّ لهم من أشهى الأطباق والأطعمة ويبدي لهم من مظاهر الاحتفاء ما يعجز عن وصفه العين وما رأت واللّسان وما نطق والقلم وما كتب" فما شئت من نمارق مصفوفة وزرابي مبثوثة ومشامع كأنها الأسطوانات القائمة على مراكز الصفر المموّهة" [3]

وكان" أبو حو موسى الزياني " يتصدَّر هذا المجلس جَالسًا على سرير ملكه وقد أحاط به أعيان الطَّبقات الجالسين على مقاعد عينها الاختصاص في المناصب، إذ يطوف عليهم ولدان قد لبسوا

[1] المرجع السابق، ص 148.

[2] عبد المالك مرتاض:مقال "حركة الشّعر المولدي في تلمسان على عهد أبي حمّو الثّاني"، مجلة الأصالة، مطبعة البعث، قسنطينة، ع 26 ، جويلة /أوت،1975، ص 311.

[3] أبو زكرياء يحي بن خلدون :" بغية الرّواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد "، تحقيق الدراجي بوزيان، دار الأمل الدراسات، جزائر عاصمة القافة العربية،، ج2، دط، 2007، ص101.

أقبية الخزّ الملوّن وبأيديهم مباخر ومرشّات.[1] " يتبخر منها الحضور يتطيب بها الجمهور، وينال لكل منها بحظه.... ويحتفل المسلمون بأمداح المصطفى عليه الصَّلاة والسَّلام، وبمكفرات ترغب في إقلاع الآثام، يخرجون فيها من فن إلى فن ، ومن أسلوب إلى أسلوب، ويأتون من ذلك ما تطرب له النُّفوس وترتاح إلى سماعه القلوب[2].ومن تلك المدائح العظيمة التي تتميز بالطاقة الروحية الصادرة من الذات المتصلة بالقلب الحاضرة في اللاوعي الجماعي مولديات أبو حمو الزياني .

III. مولديات أبي حمو موسى الثاني وبنيتها الهيكلية :

تحتل المولديات مكانة هامة في شعر أبي حمو موسى الثاني ، وقد أورد منها صاحب (بغية الرواد) 11قصيدة ، نظمها أبو حمو بين سنتين 760 هـ و771هـ ، كما أشار المؤرخون لدولة بني زيان إلى اهتمامه بالاحتفال بليلة المولد الشريف، شأنه في ذلك شأن بني الأحمر بالأندلس، وبني مرين بفاس، وغيرهم من السلاطين. [3] "فما من ليلة مولد مرت في أيامه إلا تبارى فيها الشعراء بنظم القصائد في مدح خير البَّرية التي وقع عليها الاختيار من شعر الشعراء وهكذا مضت ليالي المولد طول أيام الدولة الزيانية.[4]"

حفزَّ الأمير الشعراء من كل الأمصار على النَّظم في مدح(الرسول صلى الله عليه وسلم)، ودخل معهم المنافسة وسبقهم إلى تلك الممدحة فكان هو أوَّل من يبتدئ المسمع بإنشاده المتميز في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم، ثم ينشدون بعده شعراء آخرون بأشعر مديحية ذات روحانية عالية حتى صلاة الفجر.

ومن افتتاحيات المولديات الرائعة يقول الأمير السلطان [5]:

نَامَ الأَحْبَابُ وَلَمَ تَنَمِ عَيْنِي بِمُصَارَعَةِ النَّدَمِ

---

[1] المرجع السابق، ص 101.

[2] حسن السندوبي، تاريخ الاحتفال بالمولد..،ص 228.

[3] عبد الحميد حاجيات ، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره ، عالم المعرفة لنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط5، 2011، ص 220.

[4] حسن السندوبي، تاريخ الاحتفال بالمولد .. ،ص 229-230.

[5] عبد الحميد جاحيات ، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص341.

والدَّمْعُ تَحَدَّرَ كَالدَّيْمِ جُرْحُ الخَدَينِ وأَلَمي

وفي مطلع مولدية أخرى يقول[1]:

قِفَا بَيْنَ أَرْجَاءِ القِبَابِ وبِالحَيِّ وَحَيِ دِيَاراً لِلْحَبِيبِ بِهَا حَيِّ

وعَرِجْ عَلَى نَجْدٍ وَسَلْعٍ ورامَةِ وسَائِلْ فَدَتْكَ النَفْسُّ فِي الحَيِّ عَنْ مَيِّ

وفي مطلع أخرى يقول[2]:

نَزَلْتُمْ مِنْ فُؤَادِي مَنْزلاً حَسَنَا وَكلَّ مَا سَاءَنِي فِي حُبِّكُمْ حَسُنَا

بِنْتُمْ فَلَمْ أَتَّخِذْ مِنْ بَعْدِكُمْ سَكَنَا وَحُبكُمِ فِي صَمِيمِ القَلْبِ قَدْ سَكَنَا

وبُعْدُكُمْ صَارَ عِنْدِي سَاعَةً بِسَنَا

وفي أخرى يقول[3]:

أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أَزُورُ بِطِيبَةَ رُبُوعًا بِهَا حلُ الهُدَى وبِطَاحَا

أَسْكُنُ أَشْوَاقِي بِقُربِ لِقَائِهِمْ وَأَنْشُدُ قَلْبًا بالأَبَيْطَحِ طَاحَا

وفي أخرى يقول[4]:

بِهُدَى رَسُولِ الله أُمَتُه اهْتَدَتْ بِظُهُورِ الأَصْنَامِ خَرَتْ وارْتَدَّتْ

وبِنُورِهِ نِرَانُ فَارِسَ أُخْمِدَتْ وَدَلَائِلٌ بَانَتْ وَآياتٍ بَدَتْ

وشَفَاعَةٍ جَاءَتْ لِكُلِّ مَطِيعِ

ويقول في خاتمة مولدية اخرى[5]:

يَخُصُك مُوسَى بِأَزْكَى سَلَامَ ويَرُوقُ النُّفُوسَ كَنَشْرِ الكِبَا

ومَسْكٌ فَتِيقٌ وزَهْرٌ أَنِيقٌ بِرَوضٍ شَرِيقٍ حوَتْهُ الربَى

---

[1] المرجع السابق ،ص 345

[2] المرجع نفسه،ص348.

[3] المرجع نفسه، ص353.

[4] المرجع نفسه، ص357

[5] المرجع نفسه، ص:361.

فَرَبِي حَسْبِي لِوَجْدِي وَكَرْبِي وَمَالِي لِذُنُوبِي سِوَى المُجْتَبِي

إلى آخر ما أبدع السلطان في مولدياته .

كانت القصائد التي تنظم في هذه المناسبة العظيمة ،كثيرا ما تطرق موضوعات مختلفة ، اعتاد الشعراء أن يجعلوها مادة لقريضهم، حيث "كان الشّعراء يستهلّون القصيدة النبوية بمقدّمة غزليّة صوفيّة يصفون فيها حنينهم إلى رؤية المصطفى – صلّى الله عليه وسلّم – ، وشوقهم إلى زيارة البقاع المقدّسة، كالحرم الشّريف وغيره .ثم يصفون المطيّة ورحال المواكب المتوجّه إلى المشرق لأداء فريضة الحجّ وزيارة مكّة، حيت بيت الله الحرام، والمدينة، حيث قبر النّبي – صلّى الله عليه وسلّم" [1] وكذلك الاستهلال بذكر فضل شهر ربيع الأول ، أو فضل ليلة المولد الشريف، ورجائهم لشفاعة الرسول صلى الله عليه وسلم يوم القيامة.

وفي دراسة القصيدة المولدية يلحظ النَّمط الفنِّي الأكثر تشبثا ببناء القصيدة المادحة، وصار بذلك تقليدا فنيًا احتذته المولديات وراعت فيه طبيعتها، ويمكن أن نلمس هذا البناء في العناصر التالية:

1- **المقدمة بعناصرها الطللية والغزلية:**

إنَّ المقدمة الطلية هي مفتاح القصيدة التي يبتدئ بها الشاعر العربي قديما قصيدته والتي تمتد بجذورها منذ العصر الجاهلي ومن ثمة أصبحت تقليدا عند معظم الشعراء العرب القدامى، إذ عن هذا يقول ابن رشيق القيرواني في **كتابه العمدة** ، في باب عمل الشعر و شحذ القريحة : " سئل ذو الرمة ، كيف تفعل إذا انقفل دونك الشعر ؟ فقال كيف ينقفل دوني و عندي مفاتيحه؟ قيل له وعنه سألناك ما هو ؟ قال : الخلوة بذكر الأحباب ، فهذا لأنَّه عاشق ،. ولعمري إنَّه إذا انفتح للشاعر نسيب القصيدة فقد ولج الباب ، ووضع رجله في الركاب .... "[2]

---

[1] ينظر.. طاهرر بوناني ،: التّصوّف في المغرب الأوسط خلال القرنين السادس والسابع الهجريين ، دار الهدى للطّباعة والنّشر، عين مليلة، الجزائر،2004 ، ص 49.

[2] ابن رشق القيرواني، العمدة في مجاسن الشعر وادابه ونقده، تحقيق ، عبد الجميد هنداوي ، ، المكتبة العصرية، صيدا بيروت ، ج2 ، ص 185.

أ- الوقوف على الأطلال:

الطَّلل تقليد من تقاليد القصيدة العربية بعامة، والقصيدة الجاهلية بخاصة، يقف الشاعر فيه على الأطلال الدارسة لأحبته الظاعنين، يذكر مواقعها ويصف آثارها الباقية التي اختلفت عليها عوامل الطبيعة فسفهتها وأتلفتها، وربما تطرق إلى ذكر الوحوش التي سكنتها وأطفلت فيها وتكاثرت، ثم يلتفت إلى ماضيها فيذكر ما كانت عليه من دبيب وحركة وأنس بناسها، ويذكر مراتع شبابه والصبا، ودفء العلاقة بين أحبته والخلان، مقارناً بين ما كانت عليه تلك الديار من الحيوية والحياة، وبين ما آلت إليه من خواء وسكون وتوحش، فيكون ذلك مبعثاً له على إظهار وجده ولوعته على فراق الرفاق وبكائه لرحيلهم وبعادهم، فيكون في ذلك البكاء بعض التخفيف عنه والتسرية عن أشجانه ووجده.[1]

ولقد انتقل الطَّلل بخواصه الشَّكلية والدَّلالية إلى القصيدة المولدية فعبَّر فيها أبو حمو موسى عن حبِّه للرَّسول الكريم من خلال اشتياقه للمكان الطَّاهر الَّذي تواجد فيه نَّبي الأمة صلى الله عليه وسلم سواء في حياته أو في مماته بطريقته المتميزة والخاصة .وقد نجد ذلك موضحا في مطلع إحدى مولدياته :[2]

قِفَا خَبِرَانِي عَنْ رُسُومِ النَّوَاهِجِ   وَعَنْ مُعَلَمَاتِ طَيِبَاتِ الآرَائِجِ
وَعَنْ أَرْضِ نَجْدِ والعَذِيبِ وَبَارِقِ   ولاَ تُخْبِرَانِي عَنْ ذَوَاتِ المَالِجِ

إنَّ الشَّاعر في هذا المطلع حذا حذو الشعراء القدامى وخاصة الَّذين عرفوا في العصر الجاهلي أمثال امرؤ القيس الذي يقول في مطلع معلقته[3] :

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ   بِسِقَطِ اللِوَى بَيْنَ الدَخُولِ فَحَومَلِ

---

[1] مختار حبار ، شعر أبي مدين التلمساني ، الرؤيا والتشكيل، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص61.
[2] عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني ، حياته وآثاره،375.
[3] امرؤ القيس، الديوان ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ، دار المعارف ، القاهرة ط4 ،1984. ص 8.

وكذلك في مطلع أخر نجد الشاعر ينتهج نفس الطريقة في الاستهلال حيث يقول[1]:

قِفَا خَبِرَانِي بَيْنَ أَرْجَاءِ القِبَابِ وبِالحَّي وَحَيِّ دِيَاراً لِلْحَبِيبِ بِهَا حَيّ
وَعرِّجْ عَلَى نَجَدِ وَسَلَعِ ورَامَةِ وسَائِلْ فَدَتْكَ النَّفْسُ فِي الحَيّ عَنْ مَيّ

إنها بداية تكشف عن براعة الشاعر في روعة الاستهلال، و تنم عن تألق شعري جذاب يجمع بين عذوبة اللّفظ و عمق المعنى، التي تكونت من خلاله لغة شعرية مما جعلها تغدو حَيّة في نفس المتلقِّي، توحِي له كلّ يوم بالجديد الممتع، رغم أنَّ الشاعر اعتمد على مطلع تقليدي ، و نسجه على منوال القصيدة العربية التي لا يبدأ مطلعها إلا بوقفة طللية، حيث أنَّ الشاعر في العصر الجاهلي و قف و بكى و استبكى لفراق الأحبة و رحيلهم عن دورهم و المعادلة تبقى واحدة في شعر المولديات، إلاّ أنَّه اختلف عن ذاك النَّمط المألوف لاختلاف في مكانة المحبوب ، وكذا الدّيار ، وهذا يعني أنّ موقف الشاعر منه ليس اختيارياً، مُنَظّماً؛ بل هو في حقيقته انعكاس لتكوين باطنيّ، يسوق الشاعر إلى الآماد الصوفية وعوالم الرؤيا والاستكشاف، تحمل نفحات إيمانية وزكاوة روحية ، فهي مقدسة لصلتها بأنبل الخلق ،شفيع الأمة ومخلصها من الظلمات محمد صلى الله عليه وسلم.

ب – المقدمة الغزلية:

إنَّ الشعر كان منذ القديم متنفسا للشعراء يعبّرون من خلاله عن مشاعرهم ، وميولا تم وكذا اتجاهاتهم والغزل فرع زاك من دوحة الشعر الوارفة ، مازال يملأ النفوس المرهفة منذ غابر الأزمان، ويفعمها بأحاسيس عارمة من الحب والوجد، والبهجة واللوعة، والوصال والهجر"[2]

[1] عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني ، حياته وآثاره،ص 345.

[2] عماد الدين خليل، مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، نقلا عن إسماعيل زردومي ، رسالة ماجستير، مخطوط، شعر الاستغاثة للأندلس، إشراف د. العربي دحو، باتنة، 1994، ص 211.

لقد قدّم شعراء المولديات قصائدهم بمقدمات غزلية كعادتهم في خطابهم الشعري المعتاد، وتأتي هذه المقدّمة حيلة فنية لجأ إليها الشعراء، ووسيلة للتعبير عن مشاعرهم وتحريك مشاعر المتلقين ، بيد أنها لا تحلل من خلال دلالتها الظاهرية في النَّص الشعري، وإنّما من خلال تأويلها تأويلاً دينياً يتسق مع النَّسق الشعري في القصيدة، أي أنَّه غزل يتجاوز النِّطاق الحسي البشري إلى نطاق صوفي روحاني لدني بعيدًا عن الدُّنيويات ليبقى يسبح في الميتافيزقيات والروحانيات. ومن

مثل ذلك مقاله الأمير السلطان أبو حمو موسى الثاني في إحدى مولدياته[1]:

وقُلْ لِسُلَيْمَةِ لَسْتُ أَسْلُو بِحُبِهَا وَإنَّ طَرِيقَ الغَيُ لَسْتُ بِنَاهِجِ

ويقول في مقدمة مولدية أخرى[2]:

نَزَلْتُم مِنْ فُؤَادِي مَنْزلاً حَسَنَا وَكُلُ مَا سَاءَنِي فِي حُبُكُمْ حَسَنَا

بِنْتُمْ فَلَمْ اتَخِذْ مِنْ بَعْدِكُمْ سَكَنَا وحُبُكُمْ فِي صَمِيمِ القَلْبِ قَدْ سَكَنَا

وبُعُدُكُمْ صَارَ عِنْدِيَ ساعَةٌ بَسْنَا

و في المقدّمة الغزليّة كثيرا ما يجسد شاعرنا حبّه للمصطفى صلّى الله عليه و سلّم في أحبّة

نساء فتطول عنده هذه المقدّمة و تستغرق ما يقرب من نصف القصيدة أو يزيد أحيانا، ومن مثله قول الشاعر[3]:

الحُبُ أَضْعَفَ جِسْمِي فَوْقَ مَا وَجَبَا والشَوْقُ رَدَ خَيَالِي بِالسَقَامِ هَبَا

[1] عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني ، حياته وآثاره،، ص 376.
[2] المرجع نفسه ،ص 348.
[3] المرجع نفسه ص 371.

وَالبَيْنُ أَشْعَلَ نَارَ الوَجْدِ فِي كَبِدِي وَالدَّمْعُ يَضْرِمُهَا فِي القَلْبِ وا عَجَبَا

مَاءٌ وَنَارٌ وَأَكْبَادٌ لَهَا شَعْلٌ وَالقَلْبُ بَيْنَهَا قَدْ ذَابَ وَاِلْتَهَبَا

إلى أخر ما قال.

وقد نجده في أخرى يشكي سقمه وألمه وحرقته التي مزقت أنفاسه من نأي الحبيب وبعده عنه والتشوق إلى رؤيته، ومن قوله في ذلك[1]:

ذَرَفْتُ لِتِذْكَارِ العَقِيقِ دُمُوعِي وَازْدَادَ شَوْقِي بِحُمَّى وُلُوعِي

والحُبُ شَبَّ أَوْرَاهُ بِضُلُوعِي مَنْ لِي بِشَمَلِ بِالحُمَى مَجْمُوعِ

وَيُجْبَرُ قَلْبٌ بِالنَّوَى مَصْدُوعُ

فقد اتّسمت هذه المقدمات التي نحت منحى الغزل بالحشمة والوقار، والتسامي بالصفات الحسيّة للجمال، فجرّدت للمعاني الصوفية؛ تعظيماً لصاحب المناسبة؛ إذْ إنَّ التجاوز في التغزل والتشبيب والالتجاء إلى الذّكر في مطالع القصائد، والإفراط فيه، قد جعل ابن حجة الحموي أن يقول: " إنّ الغزل الّذي يصدر به المديح النبويّ يتعيّن على النّاظم أن يحتشم فيه ويتأدب، ويتضاءل ويتشبب، مطريا بذكر سلع وسفح العقيق والعذيب والغوير ولعلع وأكناف حاجر، ويطرح ذكر محاسن المرد، والتغزل في ثقل الأرداف، ورقة الخصر، وبياض الساق، وحمرة الخد، وخضرة العذار، وما أشبه ذلك"[2] ، فكلام ابن حجة في هذا الباب يتضمن توجيها صريحا لمداح الرسول (صلى الله عليه وسلم) إلى النّهج الأسلم والأليق في بناء قصائدهم ومنظوماتهم، إذ يدعوهم إلى الحياء والحشمة

[1] عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني ، حياته وآثاره، ، ص 355.

[2] ابن حجة الحموي ، خزانة الأدب وغاية الأدب: المطبعة الخيرية– القاهرة 1304 هـ. ص 11

وتوقير الجناب النبوي، ويجد أن ذكر الم ا ربع المقدسة تؤدي الغرض وتنسجم مع طبيعة هذا الفن، وفي الوقت نفسه لا تبتعد عن التقليد الفني السائد في قصيدة المديح العربية، فالمدحة النبوية بهذا الشكل ستجعل الشاعر يتحرك في الإطار والفضاء الذي انتشرت داخله القيم الإسلامية الراقية، والنفحات الإيمانية النقية.

وقد نجد شاعرنا الأمير مثلا لهذا القول فإنَّه لم يشذ أبدا في غزله ولم يخرج عن هذا الواقع الجديد، والتقليد المستحدث، وأصبح الجو الإيماني في قصائده يتطلب احتشاما ونأيا عن الأوصاف الحسية، فجاءت مطالعه باسطة للخواطر النفسية في تأدب ووقار نابع من أخلاقيات الشاعر الأمير الراقية والمهذبة.

حسن التَّخلص:

وهو أن" يحسن الشاعر الخروج من الموضوع السابق والدخول في الموضوع اللاحق برابط معنوي متين"[1] ، "بهدوء وسلاسة بحيث إن المتلقي لا يشعر بذلك، ما يدل على حذق الشاعر "وقدرته على ربط الوشائج المتينة بين معانيه.[2]

وحسن التخلص هو طريقة فنية ينتقل فيها الشعراء في القصيدة الواحدة من مدح إلى هجاء إلى افتخار حتى تبدو القصيدة غير منقطعة، وما وصف الفيافي في الشعر القديم وما يعانيه الشاعر في سفره إلا تمهيد وانتقال ينساب انسياب الشلالات من النسيب إلى المديح[3].

وقد تنبَّه لهذا التقليد ابن سنان الخفاجي إذ يقول : من صحة النَّسق أوالنَّظم وهو أن يستمر المؤلف في المعنى الواحد، وإذا أراد أن يستأنف معنى آخر .أحسن التخلص إليه حتى يكون متعلقا بالأول وغير منقطع عنه.[4]

---

[1] عبد الحميد عبد الله الهرامة، القصيدة الأندلسية خلال القرن الخامس الهجري،" الظواهر، والقضايا، والأبنية"، كلية العلوم الإسلامية، لبيا، ط1، 1996. ج2 ، ص 164.

[2] المرجع نفسه ، ص 165.

[3] عبد القادر البار، المجموعة النبهانية في المدائح النبوية، دراسة أسلوبية، ص 176.

[4] ابن سنان الخفاجي: محمد أبو محمد عبد الله، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1402هـ،1982، ص315.

وأكثر ما يكون حسن التَّخلص من القصائد التي تبدأ بمقدمات مختلفة كالطللية أو التشبيبية فلا يحسّ القارئ بنقلة منفصلة وهو يقرأ القصيدة.

كثيرا ما خلص شعراء المولديات إلى الموضوع الرئيس المتمثل في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم وذلك بالتخلص عن المقدمة عن طريق ذكر الرحلة التي تعد همزة وصل بين المطلع –المقدمة– وصلب الموضوع.

الرحلة والظعن تقليد من تقاليد القصيدة العربية القديمة يأتي بعد الوقوف على الأطلال في غالب الأحيان، وغالباً ما يقترب الشعراء القدماء في وصف هذه الرحلة، إذ استخلص الدكتور شكري فيصل أنهم يلتقون في أربعة مواقف هي: (التساؤل عن الظعن والإخبار عن رحيله، ومماشاة الركب والوقوف عند معالم الطريق، وذكر الظعائن والهوادج،وذكر النِّساء والتحدث عنهنَّ)[1].

وقد استدرك عليه الدكتور وهب رومية موقفاً خامساً أساسياً هو (موقف الشاعر من الظعائن المتحملة)[2] وهو الموقف الوحيد المناقض للمواقف السَّابقة التي تبدو في مجملها منسجمة ومتكاملة، وهو الموقف الذي يولد بتناقضه توتراً نفسياً، وينتج نوعاً من الأحاسيس والمشاعر الدرامية التي تلون مقاطع الرحلة بألوان من الحزن والأسى نتيجة للفراق، إذ كثيراً ما يقف الشاعر ممن ظعنوا موقف المتحسر الباكي على فراقهم له وبعادهم عنه، يتابع مسيرتهم و يتخيل معالم طريقهم، فكلّما بعدوا كلّما ازداد هو تحسّراً وحزناً وألماً على ذهابهم وبينهم[3].

إنّ حبُّ الرَّسول صلّى الله عليه وسلّم، والهيام بذكره، وزيارة ضريحه، والتعطر بأريجه، والتعبد في جواره، والتهجد في ظلاله، كانت الأمنية الكبرى لكل مسلم مؤمن، وقد أحسن شعراء المولديات وخاصة في المغرب العربي الإسلامي، استحضار مشهد الرحلة في قصائدهم ولكنها ليست كتلك

---

[1] شكري فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلامدار العلم للملايين،بيروت،الطبعة الخامسة (د.ت)،ص 117.

[2] وهب رومية، الرحلة في القصيدة الجاهلية، مؤسسة الرسالة، بيروت لبنان، ط2، 1979، ص22

[3] مختار حبار ، شعر أبي مدين التلمسايي ، الرؤيا والتشكيل، دراسة،ص 85.

المعهودة في القصيدة العربية القديمة ، إنما هي رحلة فيها يكون الحديث عن حثّ المطي، ومناجاة النِّياق، مع التعريض الفيافي، فيطلب الشاعر من رفاقه حثها للوصول إلى الدِّيار الحجازية ؛ إلى الدِّيار المقدّسة، لأداء فريضة الحج وزيارة قير النبي (صلى الله عليه الصلاة والسلام) حيث يرجع ذلك إلى بعد المسافة وعناء الوصول إلى تلك المرابع المقدسة لبلوغ مقام أنبل (خير خلق الله محمد صلى الله عليه وسلم) ؛ إذ إنَّ حديث الشاعر عن الرحلة في القصيدة المولدية يعدّ تعبيراً عن نقطة الانطلاق من الرحلة الحسية إلى الرحلة الروحانية، أي التخلص من عالم المادة للوصل والبقاء في عالم الطهر والإيمان والاستعلاء بمحبة الرسول(صلى الله عليه وسلم) أو ما يسمى بالحب المحمدي.

فالشاعر يشدّه منظر الحجيج وهم منطلقون لأداء هذه الفريضة، تاركين الشاعر للوعته وحسرته، لما يولّده في نفسه من مشاعر الضيق والألم؛ لأنَّ رحلة الحجيج وما تحرّكه من عواطف دينية جيّاشة، تؤجّج هذه المشاعر التي يحسّها الشاعر، فتصبح أكثر تدفّقاً، وتعطي زخماً قويّاً لعاطفته المتوهّجة؛ إذ ليس بمقدور الشعراء الوصول إلى الأماكن التي درج عليها الرسول الكريم، واكتسبت بسببه قيمة سامية ،وقد أحسن شاعرنا الأمير التخلص من المقدمة ليتحدث عن الرحلة ومن ذلك قوله [1]:

1 وَجُوبَا الفَيَافِي والمَهَامِه وَاسْتَعِنْ عَلَى قَطْعِ أَسْبَابِ النَّوَى بِاللَوَاعِجِ

2 وعَوجَا بَوَادِي الطَّلْحِ مِنْ أَرْضِ رَامَةَ وَزفَّا الهَوَادِي عِنْدَ رَمْلَةِ عَالِجِ

11 وإنْ جِئْتَ أَرْضًا بِالحِجَازِ عَرَفْتَهَا فَشُقَّ ثَرَاهَا بِالدُمُوعِ المَوَارِجِ

12 وَقْضِ مَنَاسِيكَ الحِجَازِ بِأَسْرِهَا وَزُرْ زَوْرَةَ تَقْضِ جَمِيعَ الحَوَائِجِ

ويقول أبو حمو موسى في قصيدة أخرى [2] :

24 سَارَ الأَحِبَةُ نَحْوَ الرَقْمَتَيْنِ ضُحَى وَخَلَّفُونِي رَهِينُ القَلْبِ مُكْتَئِبَا

25 سَارُوا عَلَى البَزَلِ والحَادِي يَحُدُّ بِهِم والقَلْبُ مِنِّي إِلَى أَرْضِ الحِجَازِ صَبَا

26 هَذِي الأَحِبةُ قَدْ شَدُوا مَطِّيهُمْ وأَسْرَعُوا بِقِبَابِ الحَيِّ نَحْو قِبَا

---

[1] عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني ، حياته وآثاره،ص376/375.

[2] المرجع نفسه، ص 373/372.

31 فَقُلْتُ يَا حَادِيَا وَالرَّكْبُ يَسْمَعُنِي رِفْقَا عَلَى الصَبِ يَا حَادِيَهُم فَأَبَى

32 مَزَجْتُ دَمْعِي دمًا مِنْ رِحْلَتِهِم فَانْظُرْ تَرَ عَجَباً لِلْدَمْعِ مُخْتَضِبَا

ولعلَّ السبب في ورود هذا المشهد الشعري هو تهيئة المناخ النَّفسي الَّذي ينطلق من خلاله الشاعر إلى الباعث الحقيقي للنَّص وهو المديح النَّبوي؛ لما يرمز إليه هذا المشهد من البحث عن الوسيلة التي توصل الشاعر إلى الأمان وطوق النجاة، فالرحلة في القصيدة المولدية هي ارتحالٌ تعويضي عبر فضاء القصيدة في الزمان والمكان من الواقع المأزوم الذي يثير الفزع والخوف، إلى الأنموذج المتشكّل في الوعي الجمعي الذي يتجسّد فيه الأمن والخلاص؛ لما في ذلك من طاقة إيحائية متحرّكة، وشاعرية متدفّقة، يزيدها توهّجاً تناغمها مع العناصر الأخرى المشكّلة للنَّص.

3- **الموضوع**:

يعتبر وسط القصيدة المولدية المحور الأساسي للمديح النبوي، حيث يفرد لشخصية النَّبي صلى الله عليه وسلم وفيه تتحقق عملية استحضار الرسول (صلى الله عليه وسلم) "على نحو مثالي بالغ الكّمال والجلال جامع الأوصاف يلملم فيه الشاعر المجد والعظمة للرسول (صلى الله عليه وسلم) من جميع أطرافه خلقاً وخلقا قولا وفعلا.[1] فهو بذلك يؤكد على الحقيقة المحمدية ،والحقيقة المحمدية تعني أن الوجود النَّبوي سابق على كل الموجودات ومتقدم على كل الكائنات، ومن النَّور المحمدي استمدَّ الكون نوره ووجوده. ولولا الحقيقة المحمَّدية لما كان هناك وجود ولا خلق ولا نور. لأنها العماد الذي قامت عليه قبة الوجود، وهي الصلة بين الله والناس، وهي القوة التي يصدر عنها كل شيء.[1]

وقد أشاد أبو حمو موسى الثاني بمكارم وشمائل النَّبي الكريم صلى الله عليه وسلم وبمولده وبمعجزاته، ومدحه مدحا رائعا في نسق باهر بحيث كان هذا المدح هو المحور الرئيسي الذي قامت

[1] غازي الشيب: من المديح النبوي في العصر المملوكي، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، الطبعة الأولى ، 1418 هـ، 1998م، ص 78.

[1] زكي مبارك: التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، دار الجيل، بيروت ،لبنان ج 1 ،ص201.

عليه القصيدة المولدية، ومن مثل ذلك إشادة أبو حمو موسى الثاني بليلة مولد خير الأنام ومعجزاته[2]:

نَبيٌّ أَتى رَحْمَةٌ لِلْعِبَادِ وأَظْهرَ لِلْحق نوراً خَبا

ونيرانُ فَارِسَ قَدْ أُخْمِدتْ فَللَّه ذَلكَ مَا أَعْجَبَا

وَكِسْرَى تَسَاقَطَ إيوَانَهُ وذَاقَ مِنْ الرُعْبَ كَأْسِ الظبَى

وخَرَّتْ قَوَاعِدُ إيوانِه وصَارَتْ رِميماَ الهبَا

وكَلَّمَتْ الوَحْشِ لِلْمُصْطَّفَى ونَطَقَ الذِرَاعُ لَهُ أَعْجَبَا

وحَنَّ لَهُ الجِذْعُ مُسْتَوحِشَا وَكَلَّمَهُ الظَّبِيُ مُسْتغْرِبَا

وشُقَّ لَهُ البَدْرُ عِنْدَ التَمَامِ وَرَدَّتْ لَهُ الشَّمْسُ أَنْ تَغْرُبَا

وأَسْرَى بِهِ لَيْلَةِ الإِرْتِقا تَجُلُ عَنِ الوَصْفِ أَنْ تَحْسُبَا

والأمثلة كثيرة في مولديات أبي حمو موسى الثاني، فالشاعر كان في مدحه للرسول صلى الله عليه وسلم تحيط به هالة من الإعجاب و الهيبة و الوقار و الحب الطاهر النَّقي ،وبالرغم من ذلك ومهما قدم من خلجات روحه المتوهجة من ثنايا أضلعه ، يبقى عاجزا عن التعبير وعن وصف هذه الشخصية العظيمة (محمد صلى الله عليه وسلم).

الخاتمة:

وهي ما يسوقه الشاعر من عبارات تنبه على تمام النَّص وتشعر بالخروج منه"[1]"وتمثل الخاتمة الجزء الأخير من القصيدة بعد المقدمة والوسط، وفيها يلجأ الشاعر إلى التَّوسل ويكون بالدعاء وذلك للتعبير عن حالة ضعفه الشَّديد الجسدي والمعنوي فيطلب الشاعر المغفرة والعفو والشفاعة من

[2] عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني ، حياته وآثاره، ص: 361/360

[1] عبد الحميد عبد الله الهرامة: القصيدة الأندلسية في القرن الثامن الهجري ،ص: 176.

الرسول "صلى الله عليه وسلم " له ولأمته ويكون مصحوبا بعاطفة النَّدم المجبولة بالدموع التحسر والبكاء"[2].

فالخاتمة آخر أجزاء القصيدة من ناحية بنائها الفني وقد التزم بها أبو حمو موسى في جميع مولدياته وهي خاتمة مألوفة عند شعراء المولديات في المغرب الإسلامي، وقد ضمنها شاعرنا طلب الشفاعة من رسول الله والتَّشوق إلى رؤياه والدعاء له، ونجده قد خصه بالصّلاة و السّلام في غالب الأحيان، وفي أحيان أخرى قد يكتفي في خاتمة كلامه بتعبيق سلامه بأعطر الروائح وبثه إلى أعظم خلق الله محمد رسول الله صلى الله عليم، أي أنَّ الخاتمة قد اتَّخذت أشكالا متنوعة عند شاعرنا فتأتي:

أ– التوسل به صلى الله عليه وسلم ورجاء شفاعته يوم الحشر والجزاء:

بعد أن رانت الأحزان وتوالت الآلام وثقلت وطأت النَّدم على قلب الشاعر واشتدَّ إحساسه بالذنب والتقصير في أداء واجبه كما أمر الله سبحانه وتعالى ، وإحساسه بالعجز في الكثير من الأحيان جعله يلتجئ إلى ملاذه وحبيبه الرسول محمد صلّى الله عليه وسلّم، متضرعا ومتشفعا له عند الله أن يرفع عنه هذا الضَّر، ويعمه برحمته، وينزل عليه صيبا من نعمائه، ويغفر عن ذنوبه وزلاته وما اقترف لسانه من سوء وما قدمت يديه من قبيح الأعمال وشائن الأفعال، ومن مثل

ذلك قول الأمير أبو حمو موسى[1]:

تَوَسَلْتُ بِالمُخْتَارِ مِنْ آلِ هَاشَمِ   أَجِرْنِي مِنَ النَّارِ التِي أُضْرِمَتْ وَقَدَا

نَبِيٌّ أَتَى والكُفْرُ بَادٍ ضَلاَلُهُ   فَأَهْدَى الهُدَى لِلْخَلْقِ يَا حُسْنَ مَا أَهْدَى

هُوَ الرَّحْمَةُ الهَادِي الشَفِيعُ لَنَا غَدَا   هُوَ المُصْطَفَى المختَارُ يُلْهِمُنَا الرُشْدَا

هُوَ الذَخْرُ لِلْهَوْلِ الشَدِيدِ إِذَا أَتَى   ومَنْ ذَا سِوَاهُ لِلْمَخَافِ إذاَ اشْتَدَّا

[2] غازي الشبيب :فن المديح النبوي في العصر المملوكي،ص 73.

[1] عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني ، حياته وآثاره،ص: 383/382.

أَلا يَا رَبِيعُ الخَيْرِ لَا زِلْتَ رَائِقًا لَقَدْ جِئْتَ بِالْرَّحْمَةِ وخَوَلْتَنَا السَعْدَا

لَكَ الفَخْرُ صَلْ وافْخَرْ عَلَى الحَوْلِ كُلِّهِ فَأَنْتَ لَنَا عِيدٌ نُوفِي لَكَ العَهْدَا

قوله[2]:

وبَعَثْتُ رِسَالَةَ مُكْتَئِبِ لِشَفِيعِ العَرَبِ والعَجَمِ

أَرْجُو فِي الحَشْرِ جَوَائِزُهَا مِنْ خَيْرِ وَفِيٍّ بِالذِمَمِ

نَدَمِي إنْ لَمْ اَعْمَلْ قَدَمِي عَوَضَ القِرْطَاسِ والقَلَمِ

بِدُعَا عِيسَى وبِادرِيسَا يَرْجُو مُوسَى كَشْفَ الأَلَمِ

ب – الصلاة والسلام وإرسال التحية إلى الرسول صلى الله عليه وسلم :

الصلاة : بمعنى الدعاء ؛كأن (نصلي على النبي) صلى الله عليه وسلم لقوله تعالى:﴿ إِنَّ اللَّهَ وَملاَئِكَتَهُ يُصَلُّونَ عَلَى النَّبِيءِ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ ءامَنُوا صَلُّوا عَلَيْهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيمَا ﴾[3]. وروي عن النَّبي صلى الله عليه وسلم قال:"من صلَّى علي صلاة واحدة ،صلى الله عليه عشراً ، ومن صلَّى علي عشراً صلَّى الله عليه مائة ، ومن صلَّى علي مائة صلى الله عليه ألفا ، وكتب الله بين عينيه براءة من النَّفاق وبراءة من النَّار ، وأسكنه يوم القيامة مع الشهداء "[1]. ولأهمية الصَّلاة على النَّبي عليه الصَّلاة والسَّلام نجد شاعرنا الأمير أبي حمو موسى الثاني يختم معظم مولدياته بالصلاة على النَّبي صلى الله عليه وسلم، كمثل قوله [2]:

وصَلِ صَلاَةً عَلَى المُخْتَارِ مِنْ مَضْرِ مَا لاَحَتْ الشُهُبَ فِي الآفَاقِ كالسِرَاجِ

---

[2] المرجع السابق، ص: 344.

[3] سورة [الأحزاب : 56]

[1] عبد الرحمن العصفوري الشافعي ، نزهة المجالس ومنتخب النفائس ،المطبعة العثمانية المصرية،مصر، دط ، 1397 هـ، ج2، ص: 7.

[2] عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني ، حياته وآثاره،ص: 364.

ويقول في أخرى:[3]

وبَادِرْ إِلَى اللهِ مُسْتَعْجِلاَ ووَالِ الصَّلاَةَ عَلَى المُجْتَبِي

ويقول في أخرى[4]:

أَهْلاً بِمَوْلِدِ خَيْرِ الخَلْقِ حِينَ بَدَا وَفَاضَ مِنْهُ عَلَى الآفَاقِ نُورَ الهُدَى

أَرْجُو شَفَاعَتَهُ يَوْمَ الحِسَابِ غَدَا يَا رَبُ صَلِّ عَلَيْهِ وسَلِّمِ دَائِمَا أَبَدَا

مَا صَافَحَ الرِيحُ رَوْضًا أَوْ ثَنَى غُصْنَا

السلام: ويقترن –عادة– بالصَّلاة على الرَّسول صلى الله عليه وسلم، وقد نجد أبا حمو موسى يبادل الرَّسول محمد صلى الله عليه وسلم تحيَّة المسلمين ، وأهل الجنَّة ألا وهي "السَّلام عليكم"، ليختم بها حديثه بعد أن أشاد بمعجزاته وليلة مولده وذكر أطيب شمائله الخلقية والخلقية ، والتشفع به من حيث كونه أفضل الخلق من الجن والإنس...فقد نجد شاعرنا يبث سلامه إلى النَّبي صلى الله عليه وسلم وعلى آله وصحبه أجمعين ممزوج بالشوق والمحبة والهيام ، كقوله[5]:

سَلاَمٌ كَرِيمٌ مِنْ مُحِبٍ مُتَيَّمٍ بِحُبِكَ مَشْغُوفٍ بِذِكْرِكَ لاَهِجِ

سَلاَمٌ مِنَ المُشْتَاقِ مُوسَى بْنُ يُوسُفَ مَقِيمٌ بِأَقْصَى الغَرْبِ سَدَتِ نَوَاهِجِ

عَلَى المُصْطَفَى وَالآلِ والصَّحْبِ كُلِّهِمِ والأَنْصارِ طَرَا أَوْسُهَا والخَزَارِجِ

و قد نجده يرسل سلامه إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم معبق بأطيب الروائح وأزكاها ممزوج بطلب الشَّفاعة منه ،كقوله[1]:

يَخُصُّكَ مُوسَى بِأَزْكَى سَلاَمٍ يَرُوقُ النُّفُوسَ كَنَشْرِ الكِبَا

وَمِسْكٌ فَتِيقٌ وَزَهْرٌ أَنِيقٌ بِرَوْضٍ شَرِيقٍ حَوَتْه الرُبَى

فَرَبِي حَسْبِي لِوَجْدِي وَكُرْبِي وَمَالِي لِذَنْبِي سِوَى المُجْتَبَى

---

[3] المرجع نفسه ،ص: 380

[4] المرجع نفسه،ص: 351.

[5] المرجع نفسه ، ص: 377.

[1] المرجع السابق ، ص:361

وقد جمع الشاعر بين الصلاة والسلام في الخاتمة ومن مثل ذلك في قوله[2]:

صَلَّى عَلَيْه الَـهُ العَرْشِ خَالِقُنَـا   مَا غَنَّتِ الطَّيْرُ فِي أَفْنَانِهَا طَرَبَا

ثُمَّ عَلَيهِ السَّـلاَمُ دَائِمـًا أَبَدَا   مَا اِطَّلَعَ الأُفُقُ مِنْ أَنْوَارِهِ شُهُبَا

وقد نجد الشاعر في بعض الأحيان يرسل سلامه إلى الرَّسول صلى الله عليه وسلم وإلى البقاع المقدسة وإلى المكان الذي تواجد فيه خير الأنام كمثل قوله[3]:

32 سَلاَمٌ عَلَى مَنْ بِالْبَقِيعِ والحِمَى   سَلاَمٌ عَلَى البَدْرِ المُنِيرِ التُهَامِي

33 سَلاَمٌ مِنْ المُشْتَاقِ مُوسَى بْنُ يُوسُفَ   عَلَى خَيْرِ خَلْقِ اللهِ هَادٍ ومَهْدِيٍّ

34 سَلاَمٌ مُشَوَقٌ أَثْقَلَتْهُ ذُنُوبُهُ   وأَخَّرَ عن سَيْرٍ وقَيَّدَ عَنْ سَعِي

40 عَلَيْهِ سَلاَمٌ اللهِ مَا حَنَّ شَيِّقٌ   إِلَى قَبرِهِ يَطْوِي الفِلاَ أَيْمَا طَيِّ

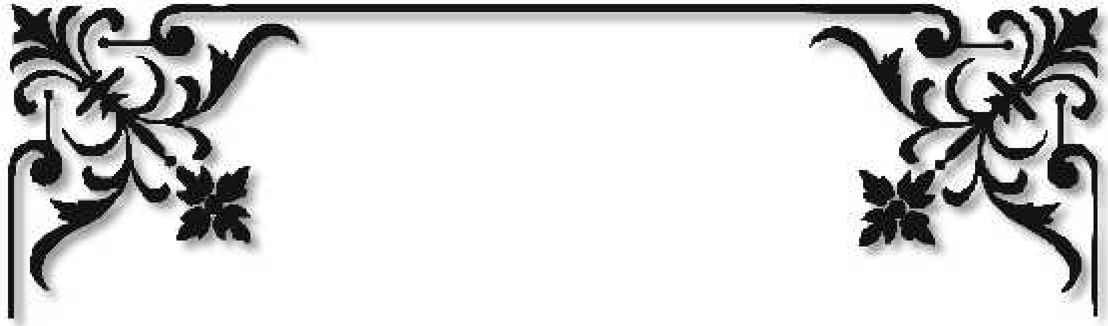
ويقول الشاعر في خاتمة مولدية أخرى[4]:

ويَخُصُكَ يَا أَسْنَى قَمَرٍ   بِصَلاَةٍ فَائِقَة العِظَمِ

وَسلاَمٌ يَفْضَحُ كُلَّ شَذَى   يَزْرِي بِالزَّهْرِ المبْتَسِمِ

وتبدو السمة الصوفية بارزة لدى الشاعر من خلال صلاته على الرسول صلى الله عليه وسلم والتبرك به طلبا لغوثه وشفاعته وحسن الخاتمة .

[2] المرجع نفسه ، ص:374.
[3] المرجع نفسه ، ص: 347.
[4] المرجع نفسه ، ص: 344.



الفصـل الثالـث

الظواهر الأسلوبية في مولديات أبي حمو موسى الثاني

القسـم التطبيـقي

- المستوى الصوتي.
- المستوى التركيبي.
- المستوى الدلالي.
- مستوى التناص.



I. المستوى الصـوتي:

يعد التحليل الصوتي مستوى أساسيا من مستويات التحليل اللغوي عند الدارس الأسلوبي إذ أنَّ علم الأصوات فرع رئيسي لعلم اللسانيات ، فلا النظرية اللغوية ، ولا التطبيق اللغوي يمكن أن يعملا بدون علم الأصوات ، وليس ثمة وصف كامل للغة بدون علم الأصوات[1]، وهذا المستوى يهدف إلى تبيان معالم البنية الإيقاعية وتشكيلاتها اللغوية لقصيدة ما ، وذلك بدراسته لموسيقاها بنوعيها : الداخلية والخارجية وكل ما يحدث في النَّفس من طرب وما يخلف فيها من أثار معنوية عميقة من غنة وإيقاع وتنغيم وغيرها من المؤثرات التي تغذي المادة الصوتية .

والمادة الصوتية في السِّياق اللّغوي هي الأصوات المتميزة وما يأتلف منها وتعاقب الرنات المختلفة للحركات ، والإيقاع ، والشدَّة ، والطول الأصوات والتِّكرار ،وتجانس الأصوات المتحركة والساكنة ... هذه التأثيرات الصوتية تظل كامنة في اللُّغة العادية، حيث تكون دلالة الكلّمات الّتي تتألف منها، والظلال الوجدانية لهذه الكلمات، بمعزل عن قيم الأصوات نفسها، أو مضادة لهذه القيم. ولكنها تتفجر حيثما يقع التوافق من هذه الناحية.[2]

يعتبر الإيقاع ماهية الشعر، فهو من أهم مسوغاته ومقوماته ، وبذلك فإنَّه يتصل به اتصالاً وثيقاً لا يستطيع أن يتخلّ عنه في كل الأحوال، ولقد حضي بالاهتمام من قبل الشعراء على مرِّ العصور ؛لما يحمله من طاقة حيوية تثير المتلقي وتحفزه على قراءة النَّص الشعري وتذوقه. والإيقاع ليس عنصرا محددا بسمة ولا مقيد بجانب معين ، بل نجده يتمثل في االموسيقى الداخلية

---

[1] أماني سليمان داود ، الأسلوبية والصوفية دراسة في شعر الحسين منصور الحلاج ،دار مجدلاوي ، عمان ، ط1، 2002 ، ص 33/ 34.

[2] المرجع نفسه ، ص34 .

والخارجية لموسيقى النَّص الشعري وكل ما شأنه أن يحدث في الأذن أثرًا في النَّفس، أو يلفت إليه الفكر. فما هو الإيقاع؟ .

1.البنية الإيقاعية:

يعد الإيقاع Rythme بلا شك أوضح وجوه التمايز وأبرز ها بين الشعر والنثر، والإيقاع أبسط أشكاله، وهو التزام بتوالي كم بعينه من المقاطع على نحو مخصوص.[1] ويقول بن طباطبا العلوي في كتابه عيار الشعر : وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه كم حسن تركيبه واعتدال أجزائه ، فإذا اجتمع الفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى، عذوبة اللَّفظ فصفى جزء من أجزائه التي يعمل بها وفي اعتدال الوزن وصواب المعنى ، وحسن الألفاظ . كان إنكار الفهم إيّاه على قدر نقصان أجزائه.[2] فهو بذلك " الأثر النَّاجم عن حركة الوزن و القافية من جهة وعن تجاوب الألفاظ و تناسقها في سلك الكلمات مع المعاني العامة و الخاصة التي يدور حولها النَّص من جهة أخرى."[3]

يعد الإيقاع من أهم العناصر الشّعرية حيث تنتظم فيه الأصوات ، وفقا لأنساق إيقاعية ثابتة وفق قيم زمنية ، و يقترن الإيقاع باستمرار بمصطلح الوزن على الرغم من أنَّه ظاهرة أشمل و أعم من الوزن في الشعر. حيث يمثل " وحدة النَّغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت ؛ أي توالي الحركات و السكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة أما الوزن فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت ." [4]

---

[1] رمضان صادق ، شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998، ص 25.

[2] ابن طباطبا العلوي، عيّار الشعر، تحقيق، محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية ط ، 3دت ، ص 53.

[3] الصغير بناني.فك الإسار على صوت الهزار(تحليل بلاغي أسلوبي لمقطوعة يا هزاري لمحمد العيد).مركز البحث في الإعلام العلمي و التقني.بن عكنون.1996.ص49.

[4] محمد غنيمي هلال.النقد الأدبي الحديث.نهضة مصر.القاهرة.1977.ص435.436 .

وهذا يعني أنّ الوزن جزء من الإيقاع ، وأنَّ هذا الأخير غير مقصور على الشعر ، بل نلمسه في القران الكريم بإعجازه الإلهي وكذلك الكلام المنثور بأنواعه ، وهو ضروري لإحداث التجاوب بين المتلقي والأنغام التي تمثّل جزءًا هامًا من التجربة الجمالية، وإطارًا انفعاليًا للغة الشعر، شرط أن يكون المتلقي ذا إحساس مرهف وذائقة لطيفة وفهم دقيق.

كثيرا ما تساعد الموسيقى على تقوية الشعر، فلا تقف عند حدّ بلوغها دقّة التّعبير عن العواطف والأهواء، وأدائها عن النفس البشرية" فالشعر موسيقى تحوّلت فيها الفكرة إلى عاطفة"[1]، "والشعر في استعانته بالموسيقى الكلامية إنَّما يستعين بأقوى الطرق الإيحائية ، لأنَّ الموسيقى طريق السمو بالأرواح ، والتعبير عما يعجز التعبير عنه"[2]. فالارتباط وثيق بين الشّعر و موسيقاه. و قد تنوعت الموسيقى في شعر أبي حمو موسى الزياني بين الموسيقى الخارجية التي تمثّلت في الوزن والقافية والموسيقى الداخلية أو ما يسمى بالإشعاع النغمي وقد عرَّفها أحد الباحثين بأنّها " الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها أو بين الكلمات بعضها وبعض حينًا آخر[3]":"فالأصوات وتوافقاتها، وألعاب النغم والإيقاع والكثافة والاستمرار والتكرار والفواصل الصامتة، كل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذة، إلا أنها تظل في طور القوة والكمون ما دامت الدلالة والظلال العاطفية للكلمات مناهضة لها... وهكذا فإلى جانب علم الصوتيات اللغوية، يمكن أن يقوم علم الصوتيات التعبيرية الموسيقية ليلقي ضوءاً غامراً على العلم الأول، بتحليل ما امتدت إليه غرائزنا الفطرية منذ وقت طويل وهو العلاقة الوثيقة بين المشاعر والمؤثرات الحسية التي تنتجها اللغة بأصواتها"[1].

---

[1] مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، ط3، د ت ، ص 17.

[2] محمد غنيمي هلال ، المرجع السابق ، ص 380.

[3] إبراهيم عبد الرحمن، قضايا الشعر في النقد الأدبي، بيروت: دار العودة ، 1981، ص 3.

[1] صلاح فضل، علم الأسلوب، 22.

وقد حاولنا في هذا المستوى استقراء النّصوص وتفكيكها وتأويلها واستخراج قيمها الإيقاعية والجمالية عبر الحروف والألفاظ والعبارات، ضمن الموسيقى الخارجية ولداخلية.

أ – الموسيقى الخارجية:

وهي كل ما يسهم في تشكيل البنية الإيقاع الخارجي للنص الشعري من الوزن والقافية وحرف روي وما غير ذلك...واصطلحنا على الإيقاع الخارجي لنقصد به ذلك الإيقاع الذي يظهر في كامل القصيدة ويتكرر في كل بيت من أبياتها، وهو الذي عُرف في تاريخ اللغة العربية تحت اسم الإيقاع المركب أو البحر،[2] ،(وندرج معه القافية بحكم مرافقتها لكل بيت) . من خلال هذا سنعمد إلى تجلية الصورة الصوتية في البناء الشعري عند أبي حمو موسى الثاني من خلال دارسة العناصر الصوتية المساهمة في بنائه و التي سنقتصر فيها على المحاور الآتية :

1– الوزن:

يعد الوزن من أبرز الخصائص الصوتية في القصيدة العربية (إذ لا يمكن الفصل بين الوزن والشعر، فالفصل بينهما يكاد يشبه إلى حد كبير الفصل بين الشعر والعاطفة)[3] .

أ– البحور الشعرية

كشفت المعالجة العروضية لقصائد أبي حمو موسى الثاني على استخدامه خمسة بحور وهي لا تخرج عن دائرة البحور الخليلية ما يدفعنا إلى القول بتراثية الشاعر العروضية.

تتألف القصائد المولدية عند الشاعر أبي حمو موسى الثاني من 12 قصيدة . إذ يوجد 10قصائد عمودية خالصة وقصيدتين تعتمد على نظام التخميس ، وقد استخدم الشاعر في

---

[2] عبد المالك مرتاض ، بنية الخطاب الشعري ، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 1991، ص137

[3] إيثار شكري شاكر النعيمي، التشكيل الإيقاعي ودلالته في شعر يوسف الصائغ ، مخطوط، رسالة ماجستير، كلية الآداب – جامعة الأنبار،2008،ص.13.

هذه القصائد خمسة بحور وهي موزعة كالأتي: الكامل 01 (مرّة واحدة)،الطويل 03 مرّات،البسيط 03 مرّات،المتقارب 04 مرّات،المتدارك 01 (مرّة واحدة). وقد قمنا بتوضيح ذلك في جدول على النحو التالي:

جدول رقم (1)

ت	عنوان القصيدة	سنة نظم القصيدة المولدية	عدد الأبيات/عدد الأشطر	البحر
1	نام الأحباب ولم تنم	760هـ	44	المتدارك
2	قفا بين أرجاء القباب	761هـ	40	الطويل
3	نزلتم من فؤادي منزلا حسنا	762هـ	4بيت/ 100شطر	البسيط
4	مشوق تزيا بالغرام	763هـ	40	الطويل
5	ذرفت لتذكار العقيق دموعي	764هـ	30بيت/75شطرا	الكامل
6	هوينا الظِبَا	765هـ	39	المتقارب
7	يا من يجيب ندى المضطر	766هـ	41	البسيط
8	ألفت الضنى	767هـ	60	المتقارب
9	الحب أضعف جسمي	768هـ	47	البسيط
10	قفا خبراني	769هـ	29	الطويل
11	ألا ما لصب مشوق	770هـ	30	المتقارب
12	خليلي قد بان الحبيب	771هـ	31	الطويل

لم يحفل أبو حمو موسى الزّيّاني بكثيرٍ من الأبحر الشّعريّة،فقد اعتمد على بعضها و أهمل كثيرا منها،و كان ترتيب استعمالها على هذا النّحو:

جدول رقم (2)

البـحر	عـدد القصـائد	عـدد الأبيـات

المتقارب	4	129
البسيط	3	147
الطويل	3	143
الكامل	1	45
المتدارك	1	44

1- التواتر في البحور(بالنّسبة لعدد القصائد وبالنّسبة لعدد الأبيات):

كشفت المعالجة العروضية لمولديات أبي حمو موسى الزياني على استخدامه لأربعة بحور شعرية لم ينحرف فيها عن الدائرة العروضية الخليلية المعروفة ، وكان استعملاها بنسب متفاوتة، ولمعرفة بعض الخصائص التي تميزت بها هذه البحور ، ولمقاربة امتدادها على النّص الشعري عمدنا إلى الإحصاء العددي التفصيلي للدراسة الصوتية لهذه البحور. وبعد عملية الإحصاء تمكنا من تحقيق النسب المثبتة في الجدول التالي :

جدول رقم(3)

البحور الشعرية	عدد القصائد	عدد الأبيات	النّسبة المئويّة% بالنّسبة لعدد القصائد 12	النّسبة المئويّة% بالنّسبة لعدد الأبيات508
1-المتقارب	4	129	%33.33	%25.39
2-البسيط	3	147	%25	%28.93
3-الطويل	3	143	%25	%28.14
4-الكامل	1	45	%8.33	%8.85
5 -المتدارك	1	44	%8.33	%8.66

جدول إحصائي يمثل التواتر في البحور بالنّسبة لعدد القصائد وبالنّسبة لعدد الأبيات

أ- تواتر البحور بالنّسبة لعدد القصائد:

جدول رقم(4)

البحور الشّعريّة	عدد القصائد	النّسبة المئويّة بالنّسبة لعدد القصائد 12
1-المتقارب	**4**	**%33.33**
2-البسيط	**3**	**%25**
3-الطويل	**3**	**%25**
4-الكامل	**1**	**%8.33**
5-المتدارك	**1**	**%8.33**
مجموع القصائد:12 قصيدة		مجموع النّسب المئويّة لعدد القصائد: 100%

-جدول إحصائي يوضّح ترتيب البحور حسب النّسب المئويّة لعدد القصائد -

ب- تواتر البحور بالنّسبة لعدد الأبيات:

جدول رقم(5)

البحور الشّعريّة	عدد الأبيات	النّسبة المئويّة بالنّسبة لعدد الأبيات508
1-البسيط	147	%28.93
2-الطويل	143	%28.14
3-المتقارب	129	%25.39
4-الكامل	45	%8.85
5-المتدارك	44	%8.66
مجموع الأبيات: 508 بيتا شعريا		**مجموع النّسب المئويّة لعدد الأبيات:100%**

- جدول إحصائي يوضّح ترتيب البحور حسب النّسب المئويّة بالنّسبة لعدد الأبيات -

من خلال الإحصاء الوارد في هذا الجدول يتضح لنا أنَّ أبا حمو موسى الثاني نظم قصائده المولدية الإثنتي عشر والتي بلغ عدد أبياتها ثمانية وخمسمائة على البحور الشعرية التراثية والتقليدية وهي كالأتي : (البسيط، الطويل، المتقارب ، الكامل ، المتدارك)، ومن ثمة يتبين لنا سيطرة موسيقى المتقارب على مولدياته إذ استحوذ على المرتبة الأولى من حيث استعماله في أربع قصائد ثم يأتي البسيط والطويل في المرتبة الثانية وفي الأخير يأتي كل من الكامل والمتدارك ، كما أنَّه أهمل بقية البحور رغم ذيوعها وشيوعها في الشعر العربي القديم، وكان ذلك على حسب الحالة النفسية التي كان يعيشها وعلى حسب الفكرة التي كان يصبو إلى توصيلها للمتلقي.

ب-خصائص أهم البحور المستعملة و وظيفتها الأسلوبية:

بحر المتقارب*:

ويتكون هذا البحر من التفعيلات التالية: **فعولن فعولن فعولن فعولن ×2**

هذا البحر معدود في البحور المرتبة الثالثة من حيث الشيوع[1] ، وكانت نسبته في الإحصاء على حسب استعماله عند الشعراء كما قدمها البحراوي (**4.1%**) ، ووصفه القرطاجاني بأن الكلام فيه حسَنُ الاطِّرَاد[2] وهو بحر موحد التفعيلة ويستعمل تاما مجزوءا .

ويمتاز بانسيابية الإيقاع الذي لا يجيده إلا الشاعر المتمكن من أدواته لأن سهولته توقع الصغار من الشعراء، أما الكبار فإنهم يتحاشونه، لأنه يتطلب اندفاعاً وراء النغم كما يندفع التيار في غير توقف.[3]

يبد أنَّ أبا حمو موسى الثاني استعمله تاما في مولدياته ، وقد سيطر سيطرة تامة من خلال استحواذه على القسم الأكبر من الاستعمال في نظم القصائد المولدية بحيث ورد في أربع (**4**) قصائد بمجموع تسعة وعشرون ومائة بيتا شعريا بنسبة مئوية قدرت في عدد القصائد بـ: (**33.33%**) وفي عدد الأبيات بـ: (**25.39%**) وقد استحوذ بهذه النسبة على المرتبة الأولى من ترتيب البحور التي نظمت بها القصائد المولدية.

ومن هذا البحر قول أبو حمو موسى الثاني[1] :

---

* رتبت البحور هنا اعتمادا على ترتيبها ضمن الجدول الإحصائي الذي ذكرناه سابقا، وجميع النسب المشار إليها بالأرقام مأخوذة عن تحليل الجداول الإحصائية السابقة.

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر ، مكتبة أنجلو المصرية، القاهرة ، ط5 ،1978م ، ص86.

[2] أبو الحسن حازم القرطاجني،منهاج البغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن خوجة، دار الكتب المشرقية، تونس، 1966، ص: 286.

[3] ينظر... عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزق ، المرشد إلى فهم أشعار العرب ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان ط3، 2000م ،ص. 312

أَلْفتُ الضَّنَى وألِفتُ النَّحِيبَا وَشَبَّ الأَسَى فِي فُؤَادِي لَهِيبَا

أَلِفْتُضْ ضَنَى وَ أَلِفْتُنْ نَحِيْبَاْ وَشَبْبَلْ أَسَى فِيْ فُؤَاْدِيْ لَهِيْبَا

0/0// 0/0// / 0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//

فعولن فعول فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

وَحَقَّ لِنَفْسِي أَسَى أَنْ تَذُوبَا وَلِلْدَمْعِ مِنْ مُقْلَتِي أَنْ يَصُوبَا

وَحَقْقَ لِنَفْسِي أَسَىْ أَنْ تَذُوْبَاْ وَلِلْدَمْ عِمِنْمُقْ لَتِيْ أَنْ يَصُوْبَاَ

/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//

فعول فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

لقد تمكن الشاعر من خلق جو إيقاعي يتناسب مع الحالة النَّفسية للتعبير عن عواطفه وانفعالاته لا سيما " وأنَّ للوزن علاقة بالعاطفة وطبيعتها من حيث القوة والهدوء وكذلك الجانب النفسي[2]"، فقد تضمن هذين البيتين (16) تفعيلة أصاب القبض (2) منها، فتحولت (فعولن) إلى (فعولُ) ، وقد تناسقت هذه التفاعيل في مواقعها ضمن الأبيات وقامت بعملية تسريع الزمن الصوتي للتفاعيل تارة وتثقيله تارة أخرى ،لأن الحالة النفسية للشاعر كانت تدعوه فيه إلى التأمّل تارةً، وإلى البكاء وفيض في الوجد والأسى تارة أخرى مما زاد من انفعالات الشاعر التي تتطلب الإسراع وهذا من صفات بحر المتقارب ؛ إذ أنّه يجمع بين " البطء والسّرعة ممّا يجعل لكلّ قصيدة إيقاعاً خاصّاً بها"[3]. فالسِّياق يتطلب السرعة والبطء لأن الوقت يداهم الشاعر للتعبير عن عواطفه وهذا ما أجبره على استغلال الوقت المتبقي استغلالاً سليماً بغاية

---

[1] عبد الحميد حاجيات ، ابو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 356.

[2] نواف خلف فرحان، التشكيل الإيقاعي ودلالاته في شعر رشدي العامل رسالة ماجستير، كلية التربية – جامعة الأنبار، 2005، 27 .

[3] د. صلاح يوسف عبد القادر،في العروض والإيقاع الشعري – دراسة تحليلية تطبيقية– الجزائر ،دط، 1667/1996، ص118.

الدقة والرشاقة ليعطي مجالا لانفعالاته بالظهور السريع بأقصر زمن صوتي. وكأنَّ الشاعر عندما استعمل هذا البحر كان في صراع مع الزمن ليترجم لنا حالته الشعورية والنَّفسية الحزينة والباكية والمتألمة المحترقة ، وهذا قد أعطى للنص بعداً إيحائياً ودلالياً.

بحر الطويل:

من أهم بحور الشعر العربي وأكثرها استعمالا ، فقد هيمن على ما يقارب الثلث من الشعر العربي القديم[1] ، وكانت نسبته فيه على وجه الدقة(**33.53%**)[2]، وقال القرطاجني : إنَّ الطويل والبسيط فاقا الأعاريض في الشرف والحسن وكثرة وجزه التناسب وحسن الوضع[3]، فهو يتصف بالرصانة والجلال في نغماته وذبذاباته المناسبة والهادئة[4].

يَرِدُ هذا البحر –كما هو معلوما– مزدوج التفعيلة (**فعولن مفاعيلن×2**)، ولم يستعمل إلا تاما، وقد استعمله أبو حمو موسى في (**3**) قصائد من مجموع (**12**)قصيدة مولدية ، بلغ عدد الأبيات فيها ثلاثة وأربعين ومائة بيت شعري (**143**) من مجموع ثمانية وخمسمائة بيت شعري (508)، أي بنسبة مئويّة قدرت في القصائد ب**25%** ومن مجموع الأبيات ب: **28.14%**، وقد حضي هذا البحر بالاهتمام الكبير عند الشاعر وخاصة في قصائده المولدية، وذلك لأنَّه يحتل مكانة كبيرة عند الشعراء العرب ، إذ يعد هذا البحر من أكبر بحور الشعرية وأوسعها استخداماً "فالعروض الطويل فيه بهاء وقوة[1] " وهو عند النويهي : يقع على الأذن وقعا بطيئا متأنيا لأنَّ كل

---

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص: 59.

[2] سيد البحراوي ،العروض وإيقاع الشعر العربي محاولة انتاج معرفة علمية، الهيءة المصرية العامة للكتاب ، دط، 1993، ص: 56.

[3] أبو الحسن حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، 238.

[4] عبد الحميد الراضي شرح تحفة الخليل في العروض، مطبعة العاني ، بغداد ،1968، ص:104.

[1] صابر عبد الدايم ، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخناجي ، القاهرة، ط3 ، 1413هـ، 1993م، ص: 20.

شطر فيه يتكون من أربعة مقاطع قصيرة وعشرة طويلة، ومن هنا كان في مرتبة وسطى من حيث السرعة بعد اعتبار زحافاته وعلله، وفي العمدة: نجد أنَّ الخليل قد سماه طويلا لأنَّه طال بتمام أجزاءه، أما المجذوب فالطويل عنده أرحب صدرا من البسيط وأطلق عنانا وألطف نغما، فهو البحر المعتدل حقا، ونغمه من اللطف بحيث يخلص إليك وأنت لا تكاد تشعر به"[2] ، فضلاً عما توفره مقاطعه من مساحة إيقاعية أكبر تساعد في التعبير عن الانفعالات المختلفة، يقول الشاعر الأمير أبو حمو موسى الثاني[3]:

قِفَا بَيْنَ أَرْجَاءِ القُبَابِ وَبالحَيِّ وَحَيِ دِيَارًا لِلْحَبِيبِ بِهَا حَيِّ

قِفَاْ بَيْ نَ أَرْجَاءِ لْ قُبَاْبِ وَبِلْحَيْيِي وَحَيْيِ دِيَاْرَنْلِل حَبِيبِ بِهَاْ حَيْيِيْ

//0/0 //0/0/0 //0/ //0/0/0 //0/ //0/0/0 //0/ //0/0/0

فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن

وَعَرِّجْ عَلَى نَجْدٍ وَسَلْعٍ ورَامَةٍ وَسَائِلْ فَدَتْكَ النَّفْسُ فِي الحَيِّ عَنْ مَيِّ

وَعَررِجْ عَلَىْ نَجْدِنْ وَسَلْعِنْ وَرَاْمَتِنْ وَسَاْئِلْ فَدَتْكَنْنَفْ سُفِلْحَيْيِ عَنْمَيْيِي

//0/0 //0/0/0 //0/0 //0/0// //0/0 //0/0/0 / //0/0 / //0/ 0/0/0

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

الأبيات التي تم تقطيعها تضم (**16**) تفعيلة، ثلاثة منها أصابها زحاف القبض، فقد أصاب (فعولن) وتحولت إلى (فعولُ)، وقد عمد الشاعر إلى الزحافات ليلون الإيقاع ويخلق جواً تناغمياً يتناسب مع الغرض الشعري فهي "إحدى الوسائل التي تقضي على رتابة الشكل المنتظم لتعاقب الحركات والسواكن" [1]

---

[2] سيد البحراوي ، العروض و إيقاع الشعر العربي ، ص 46.

[3] عبد الحميد حاجيات، المرجع السابق، ص 345.

[1] احمد جابر عصفو، مفهوم الشعر، دراسة في التراث التقدي ، المركز العربي للثقافة والعلوم، دط،1982، ص: 397.

ولذلك فهو" يتخيّر عادة وزناً طويلاً كثير المقاطع يصبّ فيه من أشجانه ما ينفّس عن حزنه وجزعه"[2]

بحر البسيط:

هذا البحر من بحور المرتبة الثاينة في الشيوع والامتداد على مساحة الشعر القديم[3] ، وقد قدمه القرطاجني على غيره من الأعاريض بكثرة وجوه التناسب وحسن الوضع فيه[4]، "وهو من البحور التي تخدم ظاهرة الشجن ، فمع أنَّه يجود في التعبير على القسوة إلا أنَّه في الوقت

ذاته يجود في الجانب الشجني من الإنسان"[5] وهو الآخر يرد مزدوج التّفعيلة،وأجزاؤه ثمانية وهي: مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن × 2 ، في ولم يأت في شعر العرب إلاّ تامّاً ،ووظّف منه أبو حمو موسى الثاني الزياني البسيط المخبون ، ومن الخصائص الموسيقيّة لهذا البحر أنَّ له الطواعيّة على الإنشاد، وخاصَّة في جانبه الدِّيني، وله القوّة على تصوير الجوانب الانسيابية للمعنى، ويمنح النّفسَ حالة من حالات النَّقاء والصّفاء[6]، وهو بحر ممتلئ بالغنائية ومن ذلك قول الشاعر[7]:

الحب اضعف جسمي فوق ما وجبا والشوق ردّ خيالي بالسقام هبا

الحبب اض عفجس مي فوقما وجبا وششوقرد دخيا ليبالسقا مهبا

0// / 0//0/ 0/ 0 /// 0 / /0/0/ 0/// 0/ /0/ 0/ 0/ // 0/ /0/0/

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فغلن

والبين أشعل نار الوجد في كبدي والدمع يضرمها في القلب وا عجبا

ولبينأش علنارل وجد في كبدي وددمع يض رمها فلقلب وا عجبا

---

[2] إبراهيم أنيس: موسيقى الشّعر ، ص:175.

[3] المرجع نفسه ص: 71و 171.

[4] أبو الحسن حازم القرطاجني ، منهاج اللغاء وسراج الأدباء ،ص: 238.

[5] ينظر...عبده بدوي، دراسات في النَّص الشِّعري ، دار الرفاعي بالرياض، ط1984،2م، ص: 155.

[6] المرجع السابق، ص: 72.

[7] عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص: 371.

0/0//0/ 0/// 0/0//0/ 0///   0/0//0/ 0/// 0/0/ 0/ 0///

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن   مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

الأبيات التي تم تقطيعها تضم (**16**) تفعيلة و(**8**) منها أصابها زحاف الخبن، فقد أصاب (فاعلن) وتحولت (فعلن)، وهذا يدل على أنَّ الشاعر له أسلوبه الخاص في مراودة الأوزان الخليلية ، إذ نتج عن ذلك انزياحا عن النَّمط العام لأوزان هذا البحر والذي تولدت من خلاله دلالات متنوعة تجعل القارئ يغوص فيها من أجل تفجير مكنوناتها الداخلية.

بحر الكامل:

يعتبر هذا البحر من أهم البحور الشعرية العربية وذلك لكثرة الناظمين فيه ، فهو "يحتل المرتبة الثانية من الشيوع"[1] وهو بحر موحد التفغيلة، وأجزاؤه ستة وهي : متفاعلن متفاعلن متفاعلن ×6 ،وقد نظم عليه الشاعر قصيدة واحدة فقط بلغ عدد أبياتها 45 بيتا من مجموع 508 بيتا ، وهذه النسبة قليلة جدا مقارنة بنسبة شيوعه عند العرب، ومن ذلك قول الشاعر[2]:

شَأْنُ الُمحِّبِ عَلَى زِيَادَةِ حُبِّهِ   عَزِمَ الَميسرُ إِلَى زِيَارَةِ حُبِّهِ

شأن لمحب ب على زيا دة حببهي   عزم لمسي رإلى زيا رة حببهي

0/0/ 0/ / 0// 0// 0///0//   0///0// 0///0// 0 // 0//0/

مْتفاعلن متَفاعلن متَفاعلن   متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلن

لَوْ كَانَ سَاعَدَنِي الزَّمَانُ بِقُرْبِهِ   لَحَطَطْتُ رَحْلِي فِيَ مقْدِسِ تُرْبِهِ

لو كانسا عدن ززما نبقربهي   لحططترح لي في مق دس تربهي

0/0//0/ 0///0// 0///0//   0///0// 0/ 0/ 0/ // 0//0/

مْتفاعلن متَفاعلن متَفاعلن   متَفاعلن مْتفاعلن متَفاعلن

[1] إبراهيم أنيس موسيقى، وسيقى الشعر، ص: 63.

[2] عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص: 357.

وَهَجَرْتُ خِلَّانِي لَهُ وَرُبُوعِي

وهجرتخل لانيلهو وربوعي

0/0///   0//0/0/   0//0///

متَفاعلن متْفاعلن متَفاعلْ

الأبيات التي تم تقطيعها تضم (**15**) تفعيلة (**4**) منها أصابها زحاف الإضمار أي تسكين الثاني المتحرك فتحولتُ (مَتَفَاعِلُنْ إلى مُتْفَاعِلُنْ)، وأصاب تفعلة واحدة زحاف الكف ويسمى أيضا المكفوف أي حذف السابع الساكن فتحولت التفعيلة (متفاعلن إلى متفاعل)، والملاحظ من خلال هذه المقطوعة هو أنَّ هذا البحر دلَّ على طول نفس الشاعر بحيث ارتبط هذا البحر بامتداد تجربة الشاعر وطول امتزاج انفعالاته وتلك الزحفات جاءت لتدل على عدم ثبات عاطفة الشاعر كما أنها جاءت متقلبة ومتغيرة وذلك لتنم على شدة انفعال الشاعر.

البحر المتدارك:

سمي بالمتدارك لأنَّ الأخفش الأوسط تدارك به على الخليل الذي أهمله، "ويُسَمي أيضا بالمتدارِك لأنه تدارك بحر المتقارب أي التحق به، وذلك لأنَّه خرج منه بتقديم السبب على الوتد . ومنهم من يسميه المحدث لحداثة عهده، أو المخترع لأنَّ الأخفش اخترعه فه ولم يكن ضمن البحور التي استقرأها الخليل من الشعر العربي، ويسميه بعضهم المتَّسق ؛ لأنَّ كل أجزائه على خمسة أحرف، والشقيق لأنَّه أخو المتقارب إذ كل منهما مكون من سبب خفيف ووتد مجموع"[1]، يستعمل البحر المتدارك تاما ومجزوءا، وأجزاؤه ثمانية وهي: فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلُن ×2 ، ومن ذلك قول الشاعر:

نَامَ الأَحْبَابُ ولَمْ تَنَمِ   عَيْنِي بِمُفَارَقَةِ النَّدَمِ

---

[1] عبد القادر البار ، المجموعة النبهانية في المدائح النبوية، دراسة أسلوبية، مخطوط، رسالة دكتوراه، إشراف الأستاذ، د، احمد جلايلي، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2011، 2012 ، ص:75.

ناملْ أَحباب ولم تنمي عيني بمفا رقةن ندم

0/// 0/// 0 /// 0/0/ 0/// 0/// 0 /0/ 0 / 0/

فعْلن فعْلن فعِلن فعِلن فعْلن فعْلن فعِلن فعِلن

والدَّمْعُ تَحَدَّرَ كَالدَّيْمِ جُرْحُ الخَدَّيْنِ وا أَلَمِي

ووددم عتحد دركد ديمي جرحل خددي نوا ألمي

0/// 0// 0/ 0/ 0 / 0/ 0/ 0 / 0 / // 0 /// 0/0/

فعْلن فعِلن فعِلن فعْلن فعْلن فعْلن فعلْ فعِلن

الأبيات التي تم تقطيعها تضم (16) تفعيلة وقد أصابها كلّها الزحاف فلم تبقى تفعيلة سليمة، حيث تعرض ثمانية 8 منها إلى علّة القطع وهو حذف آخر ساكن وتسكين آخر متحرك ، فتحولتَ فاعِلُنْ ←إلى فاعلْ← فَعْلُنْ ، وأصاب سبعة 7 منها زحاف الخبن فتحولت فَاعِلُنْ إلى فَعِلُنْ وتفعيلة واحدة تعرضت لعلّة القطع فحذف ساكن الوتد الأخير وألحق بها وزحاف الخبن سقوط الثاني المتحرك فتحولت فاعلن إلى فَعِلْ.

ومن هنا يتضح لنا أنَّ للشاعر القدرة على تكثيف هذه اللغة ومدّ ها بما يحقّق جمالياتها، ويراد بالكثافة تحميل اللغة شحنات من الفكر والعاطفة واستخدام الصور والتدفق الشعوري.

2– إيقاع القافية :

تعد القافية Rime الوجه الثاني من أوجه الإيقاع الثابت، ولها مكانة سامية في البنية الإيقاعية للفن الشعري ، فهي بذلك جزء إيقاعي بالغ الأهمية في قضية موسيقى الشعر، ولازمة من لوازم البناء الشعري ،" فالقافية ركن من أركان الشعر العربي ، وهي لا تقل أثرا عن موسيقى الوزن من حيث أهميتها للتصوير الشعري و التشكيل الجمالي ، فهي تحمل دلالة صوتية و

موسيقية لها علاقة بدلالات النَّص الشعري الأخرى في إحداث الأثر الفني"[1] فهي الركيزة المكملة للإيقاع الثابت والتي تتضافر أحياناً مع المتغيرات الأسلوبية الداخلية لتمنح النَّص بعداً دلالياً وإيحائياً "يُعَبِّرُ عن حركة الذات في النص الشعري"[2].

ويرى ابن رشيق القيرواني أنّ : " القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر "[3] ، وصفت بـ حوافر الشعر ؛ أي عليه جريانه واطّراده وهي مواقفته. فإن صحَّت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهاياته[4]، وقد توقف العلماء طويلا عند القافية وتعريفها وتحديد حروفها؛ "فمنهم من جعلها تشمل آخر كلمة في البيت، على حين جعلها آخرون مساوية للروي ؛ أي آخر حرف صحيح غير معتل في البيت، لكن الذي أكثر عليه العلماء هو أن القافية تشمل آخر ساكنين وما بينهما والمتحرك الذي يسبق الساكن الأول ..."[5]. أي ما يمثل هذا الرمز /0//0 .

ولهذا كانت بنية مهمة في القصيدة العربية تكشف عن موقعها في تشكيل الأسلوب الصوتي، بوصفها سمة لها أهميتها في الدرس الأسلوبي للشعر العربي لأنها تتيح للمتلقي مجالا واسعا ليتجاوب معها ومن هنا تبقى عالقة في ذاكرته لمدى طويل .

1- القافية في شعر أبي حمو موسى الثاني الزياني وظيفتها الأسلوبية:

القافية ارتبطت عند مختلف الدارسين بحركة حرف الروي وهي أنواع:

أ- القافية الموحدة:

وهي القافية الموحدة الروي وهي على نوعين:

---

[1] نور الدين السد ،الشعرية العربية ،ديوان المطبوعات ، ج 1، دط ، 2007 ، ،ص 114

[2] علوي الهاشمي، السكون والمتحرك، دراسة في البنية والأسلوب، تجربة الشعر المعاصر في البحرين أنموذجاً، منشورات إتحاد كتاب وأدباء الإمارات، 1995،ص309.

[3] ابن رشيق أبو الحسن القيرواني ، العمدة في نقد الشعر، ص132 .

[4] أبو الحسن حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 271.

[5] رمضان صادق ، المرجع السابق ، ص43.

1– قافية مقيدة: وهي ما كان رويها غير موصول أي إذا كان الروي ساكنا، وهي ثلاثة أضرب مقيد مجرد، مقيد بردف، ومقيد بتأسيس.

2– قافية مطلقة: هي ما كان رويها موصولا والوصل أحد أربعة أحرف (الياء الواو،الألف، والهاء)، ينفرد كل واحد منها بالقصيدة حتى تكمل [1]. أي ما كانت حركت رويها إمّا فتحة أو ضمة أو كسرة وعندما توصل إمآّ توصل بألف أو واو أو كسرة على حسب الحركة الإعرابية لحرف الروي، والمطلق ستة أضرب:مطلق مجرد، مطلق بخروج، مطلق بردف، مطلق بردف وخروج، مطلق بتأسيس، مطلق بتأسيس وخروج.

وقد نظم أبو حمو موسى الثاني الزياني جميع مولدياته على القافية المطلقة وأخذنا نحن منها عشرة 10 قصائد للدراسة في هذا الجزء وتركنا قصيدتين لندرسها لاحقا في الجزء المخصص لدراسة القافية المتنوعة هي موضحة في الجدول الآتي:

جدول رقم 6

القصائـد	القافية المطلقة وحركاتها
نام الأحباب ولم تنم	الكسرة
قفا بين أرجاء القباب	الكسرة
مشوق تزيا بالغرام	الفتحة

[1] علي جميل سلّوم و حسن محمود نور الدين، الدليل إلى البلاعة وعروض الخليل،دار العلوم العربية، بيروت لبنان،ط1، 1990ص: 235.

هوينا الظبا	الفتحة
يا من يجيب ندى المضطر	الكسرة
ألفت الضنى	الفتحة
الحب أضعف جسمي	الفتحة
قفا خبراني	الكسرة
ألا ما لصب مشوق	الفتحة
خليلي قد بان الحبيب	الفتحة

وما يلاحظ في هذا الجدول أنَّ الفتحة غلبت على أغلب قصائده حيث جاءت 6 قصائد بروي مفتوح من أصل 10 قصائد أي ما يعادل 60% من عدد القصائد العشر ، فيما جاءت الكسرة إلاّ في أربع قصائد فقط من أصل 10 قصائد أي ما يعادل نسبة أما 40%، أما الضمة غابت تماما في قصائده المولدية. إنَّ لحركة الروي دلالة خاصة تترجم على حسب نفسية الشاعر، فحركة الروي تفسر أحيانا نفسية الشاعر وتعلن عن طبيعته ومزاجه في الحياة،[1] لذلك أعطى العرب أهمية قصوى لحركة الروي وجعلها الباحثين رموز تحمل دلالات نفسية مرتبطة بالحالة الشعورية للشاعر وبناء على ذلك ذهبوا إلى أنَّ الكسرة تكثر في اللين والرِّقة ، وتوحي بالانكسار والألم ، وتأتي بعدها الفتحة والسكون من حيث ملاءمتها للحال نفسها ، أمَّا الضمة فتكثر في القوة والفخامة والثورة والشدة، لذلك يمل إليها شعراء الفخامة[1]، ومن هنا كان الروي المفتوح والمكسور مناسباً لأبي حمو موسى الزياني ، وذلك لملاءمته وشخصيته الشعرية التي

---

[1] صابر عبد الديام،موسيقى الشعر بين الثبات والتطور، ص: 161.

[1] أبو الفراس النطافي، ،حركات الروي العربي في الشعر العربي،مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغوية، المجلد 3، العدد1، 1985. ، ص 51.

تقوم على التدفق العاطفي الحزين المحترق بآهات الألم والانكسار والعذاب والتذلل الذي رافقه في تجربته الدينية.

ومن القصائد التي نظمها أبو حمو موسى الثاني الزياني على القافية المطلقة قصيدة "**مشوق تزيا بالغرام**" والتي يقول فيها الشاعر[2] :

مُشَوقٌ تزياً بِالغَرَامِ وشَاحَا — مَتَى جَرَى ذِكْرُّ الأَحِبّةَ بَاحَا
تُعَذِّبُهُ أَشْجَانُهُ وهُو صَابِرٌ — ويبْدِي اشْتِيَاقًا زُفْرَةً ونُوَاحَا
مُحِبٌ مُشَوَقٌ قَيَّدَتهُ يَدُ الهوى — أسِيْرٌ لَدَيْكُمْ لَا يُرِيدُ سَرَاحَا
عَذَابِي صَلَاحُ فِي رِضَاكُمْ فإنَّكُمْ — رَأيَتُمْ صُدُودْي فِي الغَرَامِ صَلَاحَا
رَمَيْتُمْ بِأكْبَادِي سِهَامَ نَوَاكُمْ — وَأَوْدَعْتُمْ قَلْبِي أَسَى وَجِرَاحَا

من خلال هذه المقطوعة من قصيدة **مشوق تزيا بالغرام** نلاحظ أنَّ الشاعر عمد إلى استعمال القافية المطلقة وجاءت موصولة بحرف المدّ الذي تبع حركة حرف الروي أي حرف (الباء) المفتوح وجاءت مردوفة بحيث فصل بين ساكنيها فاصلا متحرك والمتمثل في الألف التي سبقت حرف الروي وقد نجدها في الكلمات التالية: (نُوَاحَا ،بَاحَا ،سراحا، صلاحا، جراحا) والفتحة في هذه المقطوعة من القصيدة أعطت دلالة الحزن والألم والضعف ،أمَّا في القصيدة " **قفا خبراني** " التي يقول فيها الشاعر[1]:

قِفَا خَبِّرَانِي عَنْ رُسُومٍ نَوَاهِجٍ — وَعَنْ مَعلَمَاتٍ طَيِّبَاتِ الأَرَائِجِ
وعَنْ أَرْضِ نَجْدٍ والعَذِيبِ وَبَارِقٍ — ولا تُخَبِّرَانِي عَنْ ذَوَات الدَّمَالِجِ
وَجُوبَا فِي الفَيَافِي وَالمَهَامِهِ واسْتَعِنْ — عَلَى قَطْعِ أَسْبَابِ النَّوَى بِاللَّوَاعِجِ

---

[2] عبد الحميد حاجيات ، أبو حمو موسى الزياني ، ص:352.

[1] المرجع السابق، ص: 375.

وَعُوجَا بَوَادِي الطَّلْحِ مِنْ أَرْضِ رَامَةٍ   وزُفَا الهَوَادِي عِنْد رَمِلَةِ عَالِجِ

فالقافية في هذه المقطوعة من القصيدة جاءت مطلقة برويها المتحرك جاءت موصولة والتي تجلت في الكلمات التالية : (الرائجِ ←الرائجي، الدمالجِ ←الدمالجي، اللّواعج ←الواعجي،عالج ←عالجي).جاءت حركة القافية مكسورة والكسرة تدل على الخضوع والانكسار والتذلل ورفض الواقع المليء بالمعاصي والمغريات والذنوب والبحث عن الصلاح والفلاح في الدنيا والآخرة التي تكتمل فيها السعادة الأبدية إذ أنَّ "ما تتسم به الكسرة من توسط على الصعيد البيولوجي داخل الجهاز النطقي ما يشير إلى حالة التوسط بين الاتصال بالعالم المفروض المحسوس المرغوب عنه ، و الميل نحو العالم الروحي غير المحسوس والمرغوب فيه "[2] فالكسرة هنا تلاءمت وحالة الشاعر النَّفسية التي جاءت منكسرة لبعد الحبيب محمد صلى الله عليه وسلم وشوقه لرؤياه وزيارة قبره والبقاء في المكان المقدس بتواجد المصطفى صلى الله عليه وسلم فيه والخضوع لله سبحانه وتعالى والتذلل لتقرب إليه وطلب الشفاعة ورجاء المغفرة والفوز في الآخرة.

وتتجلى الوظيفة الأسلوبية في استخدام القافية المطلقة في وصف الشاعر لحال نفسه التي تئن عذابا بسبب الحب والهوى ، وحرقته وشوقه إلى محبوبه المصطفى صلى الله عليه وسلم، وغربته عن منازل الحبيب واشتياقه إلى زيارتها والانتقال من العالم الحسي المليء بالذنوب والمعاصي إلى عالم النَّقاء والصَّفاء والطَّهارة والتي لا تكون إلاَّ في الجنة والوصول إليها يتطلب التوبة وحب النَّبي والتَّشفع به لأنَّه جزء من محبة الله سبحانه وتعالى وطاعته.

ب– القافية المتنوعة:

[2] رمضان صادق ، شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، ص 47.

لقد عمد أبو حمو موسى الثاني الزياني إلى استخدام أساليب مختلفة في نظم قصائده المولدية ومن هذه الأساليب التنويع في القوافي والتي تمثلت في نظام التخميس ،ولا نجد في قصائده المولدية إلا قصيدتين بناهما على نظم التخميس .

التخميس :

التخميس أو المخمس يعرفه ابن منظور بقوله :" والمخمَّس من الشعر: ما كان على خمسة أجزاء وليس ذلك في وضع العروض. وقال أبو إسحاق: إذا اختلطت القوافي فهو المخمس، وشيء مخمس أي له خمسة أركان، وخمسهم يخمسهم خمسا: كان لهم خامساً"[1]، وهو أن يأتي الشاعر بخمسة أقسمة على قافية ، ثم بخمسة أخرى في وزنها على قافية غيرها كذلك إلى أن يتم القصيدة[2].

والتخميس نوعان:

1- في النَّوع الأول: ينظم الشاعر الخمسة أشطارًا كلها من عنده.

2- في النَّوع الثاني: يبني الشاعر تخميسه على أساس إضافة ثلاثة أشطر من عنده إلى شطرين من قصيدة ثانية لغيره[3] .

والشاعر أبو حمو موسى الزّياني نظم قصيدتيه "**نزلتم من فؤادي منزلا حسنا**" سنة 762هـ، و"**ذرفت لتذكار العقيق دموعي**" سنة 764 هـ على النَّوع الأول من التخميس مستثمرا بذلك الطاقات الإيقاعية استثمارا موفقا بتكسيره تراتبية النِّظام الموحد للقافية.

فنجده في قصيدته**" نزلتم من فؤادي منزلا حسنا**"وهي من البسيط يقول[1]:

---

[1] ابن منظور، لسان العرب،دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان، ط1، 2003، مادة خامس، ج 7،ص80

[2] ابن رشيق ، العمدة ، دار الجيل ببنشر والتوزيع، دط، 1981،ج 1، ص180

[3] ياسين الأيوبي، صفي الدين الحلي: دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1971 م، ص 51.

[1] عبد الحميد حاجيات ، أبو حمو موسى الزياني ، ص: 349.

(1) هَجَرْتُمُ دُونَ ذَنْبٍ لَا وَلَا سَبَبٍ قَطَعْتُمُ القَلْبَ بِالتَّبْرِيحِ و الوَصَبِ

هَجَرْتُمُو دُونَذَنْ بِنْ لَا وَلَا سَبَبِنْ قَطَعْتُمُ لْ قَلْبَتْ تَبرِيحِ وَلْ وَصَبِي

/ /0// /0/ /0/ 0/0/0// 0/// 0/// 0/ /0/0/ 0//0/ 0/ /0//

مفاعلن فاعلن مستفعلن فعلن مفاعلن فاعلن مستفعلن فعلن

فَظَلْتُ مِنْ حَرِّ نَارُ الشَّوْقِ فِي لَهَبٍ أُعَاتِبُ الدَّهْرَ فِيمَا جَرَّ مِنْ نَوَبِ

فَظَلْتُمِنْ حَرْرِ نَارُ شْشوْقِفِي لَهَبِنْ أُعَاتِبُدْ دَهْرَ فِي مَا جَرْرَ مِنْ نَوَبِي

//0/ /0/ 0/ /0/ 0/0/ /0/ 0/// 0//0/ 0//0/ 0/ 0/ 0// 0///

مفاعلن فاعلن مستفعلن فعلن مفاعلن فاعلن مستفعلن فعلن

يَا دَهْرُ أَفْجَعْتَ قَلْبِي بِالنَّوَى زَمَنَا

يَا دَهْرُأَفْ جَعْتَقَلْ بِي بِنْنَوَى زَمَنَا

/0/0/ 0/ /0/ 0/ 0//0/ 0///

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

(2) لَوْ أَنْصَفَ الدَّهْرُ مَا فَارَقْتُمْ أَبَدَا وَلَا رَضَيْتُ سِوَاكُمْ فِي الهَوَى أَحَدَا

لَوْ أَنْصَفَد دَهْرُ مَا فَارَقْتُمْ أَبَدَا وَلَا رَضَيْتُ سِوَاكُمْ فِلْ هَوَى أَحَدَا

/0/0// /0//0 /0/0/0 ///0 //0/ //0 ///0 /0 /0 //0/ //0 ///0

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مفاعلن فعلن مستفعلن فعلن

لَمْ يبقَ لِي بَعْدَكُمْ صَبْرًا وَلَا جَلَدَا وَالنَّوْمُ عَنْ مُقْلَتِي مِنْ بَعْدِكُمْ شَرَدَا

لَمْ يَبْقَلِي بَعْدَكُمْ صَبْرَنولَا جَلَدَا وَنْنَوْمُعَنْ مُقْلَتِي مِنْبَعْدِكُمْ شَرَدَا

/0/0// 0//0/ 0//0/0 0/// /0/0/ 0/ /0//0 0/ 0//0/ 0///

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

وَقَدْ حُرِمْتُ لَذِيذَ العَيْشِ وَالوَنَسَا

وَقَدْ حُرِمْ تُلَذِي ذَلْعَيْشَوَلْ وَنَسَا

0/// 0/ /0/0/ 0/// 0//0//

مفاعلن فعلن مستفعلن فعلن

يلاحظ على هذا المخمس أنَّ قافية الشطر الخامس تتفق في كل المخمسات في حين أنَّ الأشطار الأربعة في كل مخمّس تتفق في بعضها وتختلف عن البعض الآخر كما هو الشأن في المخمس الأول و الثاني، وكذلك نلاحظ أنَّ من خلال هذه الأبيات التي جاءت على البحر البسيط دخول زحاف الخبن الذي هو سقوط الثاني المتحرك من التفعيلة، وهي موضحة كالآتي:

جدول رقم 7

أصل التفعيلة	ما لحقها من تغير
مستفعلن /0/0//0/ فاعلن /0//0/	متفعلن ⟵ وترد إلى مفاعلن 0//0// 0//0// فعلن 0///

فقد مسّ هذا الزحاف معظم أشطر هذه المخمسة بشكل متفاوت من شطر إلى آخر، وهو زحاف غيَّر بنية التفعيلة الأصلية ما انعكس على شكله الموسيقي فأثرى النَّسق الإيقاعي للنَّص كلّه وشكل به ملمحاً أسلوبياً يزيد من ثراء النص.

حرف الروي:

من المعلوم أنَّ حرف الروي أهم حروف القافية، إذ تبنى عليه القصيدة و به تسمى، فيقال قصيدة دالية أو رائية أو لامية [1]، ويحقق الرويّ القيمة الإيقاعية من خلال تكراره على مسافات ثابتة هي الحركات التي يكونها البيت، فكأن المتلقي ينتظر ضربة إيقاعية بعدد العدد نفسه من التفعيلات في كلّ بيت[2]، ويلفى الدارس للشعر العربي بعض الحروف أكثر تواترا من البعض الآخر فنجد مثلا أن الحروف: الميم،الراء،النون ،اللام و الدال، تسجل أعلى نسبة ورود في الشعر العربي من غيرها[3].

وقد أسفر الإحصاء العددي لاستخدام أبي حمو موسى الثاني الحروف رويا -بعد تنحية القصائد ذات الروي المتعدد – على الأرقام الآتية:

الروي	عدد القصائد	عدد الأبيات	النسبة المئوية%بالنسبة لعدد القصائد12	النسبة المئوية% بالنسبة لعدد الأبيات508	الرتبة	نسبة شيوعه في الشعر العربي
الباء	**4**	**167**	**%33.33**	**%32.87**	**1**	**شائع بكثرة**
الجيم	**2**	**70**	**%16.66**	**%13.77**	**2**	**متوسط الشيوع**

---

[1] ينظر... أبو الحسن العروضي،الجامع في العروض والقوافي تحقيق د . زهير غازي زاهد وهلال ناجي ، دار الجيل ، بيروت، ط 1 /1996. 266.

[2] أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية، ص 46.

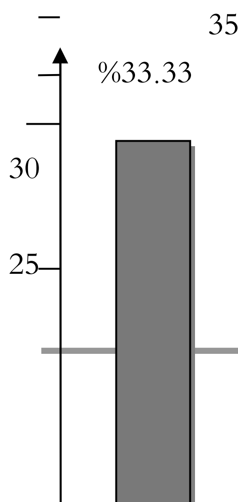
[3] محمود السعران ،البنية الإيقاعية في شعر شوقي،ص 137.

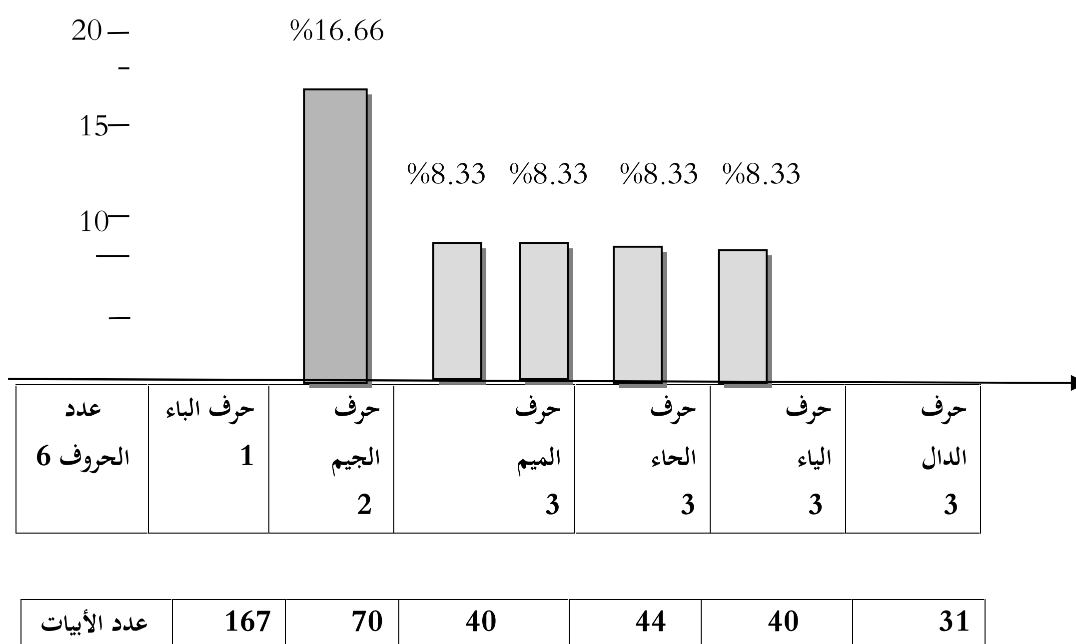
الحاء	1	40	%8.33	%7.87	4	متوسط الشيوع
الميم	1	44	%8.33	%8.66	3	شائع بكثرة
الياء	1	40	%8.33	%%7.87	4	متوسط الشيوع
الدال	1	31	%8.33	%6.10	5	شائع بكثرة

جدول رقم 8

فمن خلال هذا الجدول يتضح لنا أنَّ الشاعر أبي حمو موسى الزياني قد استعمل حروف الرَّوي بنسب متفاوتة وذلك عندما كان يسود بعضها سيادة واضحة عن بعض، فقد احتلَّ حرف (الباء) المرتبة الأولى في مولدياته بنسبة **33.33%**من عدد القصائد ،و ثم يليه حرف (الجيم) الذي احتلّ المرتبة الثانية **بنسبة 16.66%** من عدد القصائد وقد اشترك حرف (الحاء ، والميم، والياء، والدال) في المرتبة الأخيرة بنسبة **8.33%** . وقد اختلفت هذه الحروف من حيث نسبة شيوعها عند العرب من حيث الاستعمال الزمن خلال هذه النسب حاولنا أن نقوم بتمثيل بياني يوضح تفاوت هذه النّسب واختلافها من حيث استعمال الشاعر لبعض الحروف كحروف روي:

النسبة المئوية100%





حرف الدال 3	حرف الياء 3	حرف الحاء 3	حرف الميم 3	حرف الجيم 2	حرف الباء 1	عدد الحروف 6
31	40	44	40	70	167	عدد الأبيات

نسبة استعمال الحروف كروي في المولديات

العناصر الإيقاعية والموسيقية في الشعر العربي لا تقتصر على مجرد الوزن والقافية والروي فحسب، بل هناك عناصر أخرى تتعدى التفعيلات العروضية وما يعتريها من زحفات وعلل، إلى جوانب ذوقية يدركها من كان ذا حسٍ موسيقي نامٍ ، ومتمرسٍ بالإيقاعات المنسجمة والترنيمات المعبرة ، والأنغام الأصلية،[1] وأنَّ أي دراسة إيقاعية تكتفي بمقاربة جماليات الوزن والعروض الشعريين تبقى ناقصة ما لم تتبين الحركة الإيقاعية الداخلية ، المؤثرة في نشاط الإيقاع الخارجي

[1] أحمد رجائي ، أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريض،دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، دمشق ، سورية، ط1، 1999 ص14.

على نحو من الأنحاء، إذ إنها هي التي تمنحه مذاقه الخاص الذي يغير تأثير الوزن العروضي الواحد في القصائد المختلفة.[2]

الموسيقى الداخلية:

يهد فهذا المستوى إلى تبيان معالم البنية الإيقاعية وتشكيلاتها وآثارها المعنوية والنّفسية من خلال تفكيك بنيتها اللّغوية وتمييز وحداتها الصغرى الفاعلة في تشكيل النّغم والموسيقى الداخلية، كما أنَّه يتعلق بالإيقاع الداخلي للنَّص الشّعري ، وإذا كان الإيقاع الخارجي هو كل ما يتصل بالأوزان الشعرية وتفعيلاتها المتنوعة ، فإنَّ الإيقاع الداخلي هو ذاك الإيقاع الذي يسيطر على الصياغة الداخلية للخطاب الشعري ، والذي يقوم أساسا على انسجام القيم الصوتية الباطنية ، فتغدوا أرحب وأعذب من الوزن ، منسرحة وزئبقية لا يقبض عليها.

إنَّ المقدرة الشعرية للمبدع لا تنحصر في زاوية ما، بل تتسع أمامها السبل، ومن هذه السبل المتغيرات الإيقاعية التي تنساق على وفق نظام صوتي معين يشير إلى عدد من الدلالات السطحية والعميقة في القصيدة ،[1] فمن مظاهر تجلي الإيقاع الداخلي هو منطوق اللغة بوجه عام، فالأصوات اللغوية إيقاعية بالقوة، وهي إيقاعية بالفعل إذا انتظمت في وحدات ، و حايثت في انتظامها وتوزيعها في النَّص انتظاما وتوزيعا صوتيا ينتج الإيقاع ، فالسلسلة الكلامية في النَّص ذات وجهين : وجه للوظيفة الفيزيائية، وهذه الأخيرة وإن كانت أصواتها متفاعلة في وقعاتها ، فبها يمكن تميز ثلاثة وحدات متباينة هي: الوحدات الصوتية الصامتة، والوحدات

---

[2] ابتسام احمد حمدان ،الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي،دار القلم العربي، حلب ، سورية ط1، 1667. ص14.

[1] ينظر.. مراد عبد الرحمن، من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري ، دار الوفاء ، الإسكندرية، ط2002/2 ، 67 .

الصوتية الصائتة ، والوحدات الدالة.[2] ومن هنا لا بدَّ من التركيز على النظم الإيقاعية التي شكلت ملامح أسلوبية ذات سمات دلالية في سياق النَّص الشعري، ومن أبرز تلك النظم الإيقاعية:

1- **التكرار(La Répétition)**:

للتكرار أهمية كبيرة في دراسة النَّص الشعري ، وعلى وجه الخصوص الجانب الإيقاعي منه، والدليل على ذلك كثرة الدراسات التي تناولته بالرصد والتحليل ، وقد التفت الشعراء إلى ظاهرة التكرار من خلال إعادة وحدات صوتية معينة تجعل النَّص الشعري يحفل بالإيقاعات المنوعة ، التي تغني الجانب الإيحائي والتعبيري فيه .[3] ولأنَّ تكرار الأصوات والكلمات والتراكيب ليس ضروريا لتؤدي الجمل وظيفتها المعنوية والتداولية لكنَّه "شرط كمال" أو "محسن معنوي" أو" لعب لغوي" ، ومع ذلك فإنَّ التكرار يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري أو ما يشبهه من أنواع الخطاب الأخرى الإقناعية. [4]

التكرار لغة:

مصدر" كرّر إذا ردّد وأعاد"[1] وهو "الإطناب بالتكرار، والتكرير: كرَّر الشيء إعادة مرة بعد أخرى ، وكرّرت عليه الحديث، إذا رددته عليه"[2] أي أنَّ التكرار هو إعادة الشيء أكثر من مرة.

---

[2] ينظر ...مختار حبار، الشعر الصوفي الجزائري القديم في الجزائر إيقاعه وجماليته، منشورات مختبر الخطاب الأدبي الجزائر، جامعة وهران، ط2 ،2010، ص42.

[3] أماني سليمان داود ،الشعر الصوفي دراسة أسلوبية، ص 75 .

[4] ينظر... المرجع نفسه، ص 39.

[1] ابن منظور- لسان العرب- تحق عبد الله علي الكبير ومحمد احمد، دار المعارف القاهرة، دط، دت ، المجلد 5، ص 135

[2] أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، مكتبة لبنان ناشرون- بيروت لبنان دط 2000 ، ص 410

أما اصطلاحا :

فيراد به "إعادة ذكر كلمة أو عبارة بلفظها ومعناها في موضع آخى أو مواضع متعددة"[3]، ولعلّ أقدم من نبّه على أسلوب التكرار وتنوع صيغه وتعدد مراميه هو الجاحظ الذي قال : "انه ليس فيه حدٌّ يُنْتَهي إليه ، ولا يُؤتَى على وصفه"[4] ، وعليه فالتكرار هو ترديد حرف أو لفظة أو عبارة للدلالة والتأكيد على المعنى المراد تبليغه." فالصورة المكررة في الشعر تتعدى الدلالة الأولى إلى دلالة ثانية بمجرد خضوعها للتكرار، حيث نقرأ في الصورة المكررة شيئا آخرا غير الذي سبق، وهذا التكرار يسهم في عملية الإيحاء و تعميق أثر الصورة في نفس القارئ،[1] فالأذن تنجذب إلى التكرارات الصوتية قبل أن يتدبر الإدراك أمر معانيها ، وبذلك يجذب التكرار الانتباه إلى المدلول عن طريق الإيقاع نفسه[2].

تساهم ظاهرة التكرار بقدر كبير في إضافة المعاني، و هي مقصودة،يسعى الشاعر من خلالها إلى تطوير المفاهيم ، فتتصاعد المعاني، وفق إيقاع موسيقي،و الثوابت في كل الأمور تتكرر أما المتغيرات فتختلف عن ذلك،و عليه فإن التكرار يشير إلى شيء ثابت قد يكون هو محور النص أو مفتاحا لإدراك البعد الفكري و النفسي والتكرار الإيقاعي في مولديات أبي حمو موسى الثاني يكمن حصره في ثلاثة أقسام رئيسية:

أ- تكرار الصوت المفرد:

---

[3] رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية،ط 1، 2002 ، ص 211

[4] أبو عثمان عمرو بن الجاحظ البيان والتبين، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ،مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة ط5 1405هـ/1985، ص105.

[1] عبد الحميد هيمة ، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر ،شعر الشباب نموذجا،مطبعة همة ،ط1، 1998 ،ص46

[2] مقداد محمد شكر قاسم ، البنية الإيقاعية في الشعر الجوهري ، دار دجلة ، ط1، 2010، ص 153.

يعتبر الصوت المفرد هو أصغر قيمة صوتية التي تسهم في إثراء الإيقاع الداخلي، بحيث أنّ قيمة الصوت تظهر من ذاته ومن تردده وكذلك في انسجامه مع أصوات أخرى.وهذا يعتمد على براعة الشاعر ومدى وعيه بالأصوات التي انتقاها ورتبها بطريقة تحيل إلى الشعور الذي يريد إيصاله وإثارته . "إن الصوت المفرد لا يكون ذا قيمة موسيقية كاملة ، بل تتجلى قيمته فيما ينتجه من دلالة في موقعه تساعد المتلقي على فهم مضمون النص"[3].

إنّ الصوت المفرد يعنى عناية كبرى بظاهرة التكرار التي تزيد من قيمة التركيب الصوتي وهذا يكون على حسب الإيقاع الذي يتولد منه وكذلك على حسب صفته الفيزيائية –جهرا أو همسا أو شدة ولين – ومن ثمة يتفجر إيقاع من القصيدة ليتجاوب وحالة الشاعر الشعورية والذي يثير انفعال المتلقي بصفة رهيبة ولذلك فإنّ التكرار الصوتي يعتبر من أبرز الظواهر الأسلوبية المتميزة التي سيطرت على مولديات أبي حمو موسى.

يعد تكرار الحروف المنطلق الأول في الإيقاع المتحرك الذي يتركب منه النَّص الشعري ، فالشاعر حينما يكرر صوتا بعينه أو أصواتا مجتمعة ، إنما يريد أن يؤكد حالة إيقاعية أو يبرو منطقة من مناطق النص بنسيج إيقاعي يوفر إمتاعا لآذان المتلقين[1]، وشواهد ذلك في المولديات أبي حمو موسى كثيرة، من ذلك تكراره لصوت الميم والظاهر بصورة متميزة حيث وصل عدد تكراره في قصيدة : "**نام الأحباب ولم نتم** " 132مرة من عدد الأبيات التي بلغ عددها 44 بيت أي ما يعادل نسبة 25.98% من العدد الإجمالي للمولديات وقد كانت متماثلة مع حرف الروي،" فالأصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان، يستمتع بها من له دراية بهذا الفن، ويرى

---

[3] شريف سعد الجيار ، شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بينائية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 2008، ص133.

[1] مقداد محمد شكر قاسم، المرجع السابق، ص 153.

فيها المهارة والمقدرة الفنية[2]"، وقد استعمال الشاعر في حرف الميم قصيدته غير منتظم بحيث لم تكن متساوية في عدد التكرارات بكل شطر ومثال على ذلك قول الشاعر[3]:

1 نَامَ الأَحْبَابُ ولَمْ تَنَمِ عَيْنِي بِمُصَارَعَةِ النَّدَمِ

2 والدَمْعُ تَحَدَرَ كَالدَيمِ جَرَحَ الخَدَين فوا أَلَمي

3 وَزَجَرتُ النَّفسَ فَمَا ازْدَجَرتْ ونَهيتَ القَلْبَ فَلَمْ يرمِ

4 ونَديرُ الشَيبُ لَقَدْ وَافَى وَحُلُول الشَّيْبِ مِنَ الهَرَمِ

5 والعُمُرُ تَوَلَى مُنْصَرِمًا آه لِلْعُمْرِ المنْصَرِمِ

وكذلك قوله [1]:

36 جِسْمِي بِتِلِمْسَانَ دَنَفٌ والقَلْبُ رهينٌ بالحَرَمِ

37 ولأنِّي أمِير الخلقِ فلمْ أَسْطَعْ سَيْرًا مِن أَجْلِهِمِ

38 فأقمْت أُصلِحَ مَا أَفْسَدت بِالغَرب الفِتَنِ الدهمِ

39 وبعثتُ رِسَالةَ مُكتئبٍ لِشَفِيعِ العَرَبِ مَع العَجَمِ

40 أرجُو فِي الحشرِ جوائِزها مِن خيرٍ وفَيٍّ بالذمَمِ

41 ندمِي إن لمْ اعمَل قدمِي عِوضَ القرطاسِ أو القلمِ

إنَّ البنية الصوتية للمقطوعة تقوم على تكرار صوت الميم فقد تكرر في الأبيات السابقة مرة (39) مرة مجانسًا حرف الروي ولا نجد له أي غياب في كل أبيات القصيدة، و(الميم) حرف رو ي القصيدة، وبتكرارها في أشطر الأبيات شَكَّل تجانس صوتي ، والميم حرف شفوي ويتم

[2] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ، ص45.

[3] عبد الحميد حاجيات ، أبو حمو موسى الثاني حياته وآثاره ، ص 341.

[1] المرجع نفسه، ص 344/343.

النطق به عن طريق قفل الشفتين مع إنزال الطبق اللين ليسمح للهواء بالمرور من تجويف الأنف[2] فهو بذلك الأنسب للشكوى والجهر بالحزن والبكاء واستعمله الشاعر مرة مكسورا بعدد (29) مرة في الأبيات السابق ذكرها وقد نجده في الكلمات التالية : (تَنَـم ،النَّدَمِ، الدَيمِ، أَلَمي ،يرمِ ،مِنَ، الهَرَمِ، المنُ ْصَـرِمِ، جِسْمِي، الحَرَمِ، مِن، أَجْلِهـِمِ، الدهـمِ، العَجَمِ، مِن، ندمِي قدمِي القلمِ...) ومرة ساكنا بعدد 10مرات في الأبيات السابقة مثلا : (لَمْ، الدَمْعُ، لمْ، العُمْرُ ، مُنْصَـرِمًا ، لِلْعُمْرِ ، بِتِلِمْسَانَ، لمْ، أقمْت ،لم)، فالسكون يدل على الكتم وهو ملائم جدا للبكاء الداخلي والكسرة تدل على الانكسار والتذلل أي التذلل إلى الله سبحانه وتعالى ، وكأن الشاعر كان مرات يجهر بحزنه إلى حد الصراخ ومرات يكتم حزنه ليبكي نفسه ويرثيها على زلاتها ،فنجده يحصر نفسه بالندم راجيا الله سبحانه وتعالى الرضى والمغفرة متشفعا بذكر محمد رسول الله وهو خير الشافعين يوم القيامة . وهذا التكرار لصوت (الميم) أحدث نوعًا من الانسجام الإيقاعي والالتحام الصوتي الدال على الحالة الشعورية الحزينة التي كان يعيشها الشاعر من معاناة وألم وانكسار ناجم عن اشتياقه لزيارة النبي المصطفى صلى الله عليه وسلم وشدة حبه له مع الجو القصيدة الخارجي بحيث فجر إشعاعات كامنة وصلت بجمالية النَّص إلى الكامل والتي بلغت به إلى حد الشعرية والإيحائية.

لقد استخدم أبو حمو موسى حروفا معينة في مولدياته لإثراء الإيقاع، وكان استخدامه لها بصورة متفاوتة ، فمثلا صوت (النون) الذي شكل ظاهرة لافتة النظر سواء أكان حرفا من بنية الكلمة أم ناشئا من ظاهرة التنوين التي تلحق الكلمة، وذلك راجع إلى الطاقات النغمية التي

[2] احمد مختار عمر ، دراسة الصوت اللغوي ، عالم الكتاب، القاهرة ، دط، 1418هـ/1997، ص 315.

يتميز بها هذا الصوت، وقد تكرر في القصيدة السابقة (71) مرة أي ما يعادل نسبة 13.97% من العدد الإجمالي للمولديات ، مثلا في قوله[1]:

9يَا ربُ ذُنُوبِي قَدْ عَظُمَتْ فَامْنُنْ بِالعَفْوِ لمُجْتَرِمِ

10 فَالعَفْوُ أَلْهَي مِنْكَ وَإِنَّ الذَنْبَ وحَقُكَ مِنْ شِيمِي

11 شَأْنُ المُلُوكِ الذَنْبُ وشَأْ ن المَوْلَى العَفْوُ عَنِ الخَدَمِ

12 إِنِّي بِذُنُوبِي مُعْتَرِفٌ والخَوْفُ اَشَدُ مِنَ الأَلَمِ

13 يا ربُ إذاَ لَمْ تَعْصِمْنِي مَالِي بِذُنُوبِي مِنْ عَصَمِ

(النون) حرف أنفي يتم النطق به عن طريق اتصال اللسان باللثة اتصالا محكما يمنع مرور الهواء وتخفيض الطبق اللين ليسمح بمرور الهواء من تجويف الأنف[1]، (والنون) له طاقات نغمية عالية ، فعلماء الأصوات يصفونه بأنه صوت اغنٌّ لا تنفك عنه الغنة، [2]كما يصفونه باللذاقة التي هي الخفة والسلاسة على اللسان،[3] وقد نعته أبو العلاء المعري بأنه قَيْنَةُ الحروف، وأطلق عليه احد أخر تسمية "الحرف النَّوَّاح" [4]، وإنَّ تكرار هذا الصوت بتلك النّسبة في هذه القصيدة قصد به الشاعر إلى تنفيس عن انفعال الحزن الذي بدا واضحا من خلال دلالات (الاشتياق ،والفناء، والسقم ،والدمع ، الندم، الذنب...) والتي عبرت عن نفس الشاعر الممزقة والتي

---

[1] عبد الحميد حاجيات ، أبو حمو موسى الثاني حياته وآثاره ، ص 342.

[1] احمد مختار عمر ، دراسة الصوت اللغوي ،ص 316.

[2] ناثم قدوري الحمد ،مدخل إلى علم الأصوات العربية، مطبعة المجمع العلمي ، بغداد ، دط، 1423هـ/2002، ص 129.

[3] رسائل أبي العلاء المعري، شرح وتحقيق : عبد الكريم خافية، منشورات اللجنة الأردنية للتعريب والترجمة والنشر ، عمان ، دط، 1399هـ/1979م، ص 395

[4] رجاء عيد ،التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة دار المعارف، الإسكندرية، مصر، دط، دت، ص 10.

يلتمس لها العزاء بنيل المغفرة من الله عز وجل والفوز بشفاعة رسوله الكريم وكأن التكرار يبلغ ذروته ببلوغ الحالة العاطفية ذروتها

ومن الأصوات التي كررها الشاعر في مولدياته هي صوت الهاء في قصيدته "**قفا بين أرجاء القباب** " ومثال على ذلك في قول الشاعر[5]:

3 وقُلْ ذَلِكَ المُضَّنى المُعَذَّبُ بالهَوَى يَمُوتُ وَيَحْيَ فَارْثِ للميِّتِ الحَيِّ

4 وبُثَّ لَهُمْ وَجْدِي وفَرْطَ صَبَابتي وَرَوَّ حَديثِي فَهُوَ أَغرب مَرْوِيِّ

5 يَعَذِّبُنِي شَوْقِي وَيُضْعِفُنِي الهَوَى وَقَلْبِي عَلَى جَمْرٍ مِنْ الشَّوْقِ مَحْمِيِّ

6 لَبِستُ ثِيَابَ السَّقَمِ فِي دَوْحَة الهَوَى وَقَدْ صَبَغْتُ فِي حُبِهِمْ لَوْنَ عُودِي

7 تَحَلَّيْتُ فِي أَهْلِ الهَوَى بِهَوَاهُمُ فَمَالِي سِوَى زِيِّ المَحَبَّةِ مِنْ زَيِّ

8 وَصِرْتُ إِذَا هبت نُسَيْمَاتُ أَرْضِهِمِ عَلَى شَجَرَاتِ البَانِ أو قضْبٍ نَسْرِيِّ

وقد تكرر صوت (الهاء) (52) مرة من أصل 44 بيت 10% من العدد الإجمالي للمولديات، والهاء حرف حنجري أي أنه ينتج عن طريق تضيق المجرى بصورة تسمح بمرور الهواء مع احتكاك استمراري[1]، وعند النطق به يظل المزمار منبسط دون أن يتحرك الوتران الصوتيان ، ولكن اندفاع الهواء يحدث نوعا من الحفيف يسمع في أقصى الحلق أو داخل المزمار [2]. إنّ للهاء وقعا موسيقيا تستأنس به الأذن وذلك بكونه ينم عن الهدوء المرتبط بعمق النفس كما أنّ له دلالة الهمس ولقد وردت (الهاء) أكثر من مرة ضمير يعود على غائب والذي ينم عن الرسول صلى الله عليه وسلم قد حمل دلالات أخرى توحي على معانات الشاعر النَّفسية التي لا يرد

[5] عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره ص 345.

[1] احمد مختار عمر ، دراسة الصوت اللغوي، ص319.

[2] إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص88.

البوح بها إلا للحبيب والتي ارتبطت بالتأوه الناجم عن مرارة التوديع وقعه القاسي على نفسية الشاعر.

وقد أصحب صوت (الهاء) مع صوت (الحاء) في هذه القصيدة وقد كرره(39) مرة أي ما يقارب نسبة 7.67% من عدد القصائد الإجمالي وذلك لتعزيز النطق بصوت الهاء رغم أن الحرفين يختلفان في المخرج ؛ لأنَّ حرف(الحاء) ينتج عن طريق تقريب جذر اللسان من الجدار الخلفي للحلق، بصورة تسمح بمرور الهواء مع حدوث احتكاك يعني انه استمراري وهو حرف مهموس،[3] وحرف(الحاء) عسير النطق أي انه يحتاج إلى جهد وقد ارجع الدارسون أسباب عسر النطق به إلى عوامل أهمها الجهد العضلي المبذول عند النطق بالصوت ، و(الحاء) صوت يحتاج إلى هذا الجهد ، فإذا أضيف إلى ذلك انه يتصف بالرخاوة والهمس أيضا تأكد انه من الحروف المجهدة للنطق،[1] وهذا الامتزاج بين حرف (الهاء) (الحاء)يرسم إيقاعا مثيرا يدفع الذات المتلقية إلى الاندماج مع هذه التجربة الشعرية .وهذا إن دل عن شيئ إلاَّ ليدلَّ على مشقة الشاعر وشقائه وعذابه الروحي وحزنه على فراق الأحبة والحنين إلى رؤية ديارهم شاكيا الحالة المزرية التي آل إليها بعد أن فارقوه ، فنجد الشاعر مجز بين حلاوة الحب و مرارته في آن واحد عندما يذيب الكيان فيتحول إلى مزيج من المتعة و العذاب منصهرين في نفس واحدة، و ربما صار الشك يقينا عندما نجد الشاعر يسترجع ذكرياته مع أحبته وما ذاك الحبيب إلا حبيب واحد ألا وهو حبيب الله محمد صلى الله عليه وسلم.

---

[3] احمد مختار عمر ، دراسة الصوت اللغوي، ص319.

[1] إبراهيم أنيس ،موسيقى الشعر ، ص 35.

وكظاهرة صوتية نجد الشاعر كرر صوت(الباء) بكثرة في ثلاثة قصائد وهي كتالي:

(163) مرة من أصل (47) بيت في قصيدة "**الحب اضعف جسمي**" أي ما يعادل نسبة 32.27% من مجمل القصائد المولدية والتي يقول الشاعر في مطلعها [2]:

1الحُبُّ أَضْعَفَ جِسمِي فَوْقَ مَا وَجَبَ والشَّوْقُ خيَالِي بِالسِّقَامِ هَبَا

2 والبَيْنُ أَشْعَلَ نَارُ الوَجْدِ فِي كَبِدِي والدَّمْعُ يُضْرِمُهَا فِي القَلْبِ وَا عْجَبَا

3 مَاءٌ ونَارٌ وأَكْبَادٌ لَهَا شَعَلٌ والقَلْبُ بَيْنَهَا قَدْ نَابَ وإِلْتَهبَا

4 ضِدَّانِ قَدْ أَجْمَعَا عونًا عَلَى سَهَرِي لَكِنَّ عَذَابِي بِهَا فِي الحُبِ قَدْ عَذَبَا

ما يلاحظ أنها في هذه الأبيات تكرر صوت الباء (17) مرة وقد تكرر (136) مرة من أصل(60)بيت في قصيدة "**ألفت الضنى**" أي ما يعادل نسبة 26.77% والتي يقول الشاعر في مطلعها[3]:

1 أَلِفْتُ الضَّنَى وَأَلِفْتُ النَّحِيبَا وشَبَّ الأَسَى فِي فُؤَادِي لَهِيبَا

2 وحَقَّ لِنَفْسِي أَسَى أَنْ تَذُوبَا ولِلْدَّمْعِ مِنْ مُقْلَتِي أَنْ يَصُوبَا

3 وقَدْ كُنْتُ بِالوَصْلِ مِنْكُمْ قَرِيبَا فَأَصْبَحْتُ بِالهَجْرِ مِنْكُمْ غَرِيبَا

4 جَفَانِي الحَبِيبُ فَسَّر الحَسُودَ أَدْنَى البَعِيدَ وأَقْصَى القَرِيبَا

قد نلاحظ في هذه الأبيات قد تكررت 14 مرة، أما في قصيدة "**هوينا الضبا**" فنجدها تكررت 91 مرة من أصل 39 بيت أي بنسبة 17.91% ومن ذلك في قول الشاعر:

1 هَوَيْنَا الظِبَا وأَلَفْنَا الظُّبَى وَكَمْ مِنْ فُؤَادٍ إِلَيْهَا صَبَا

2 إِلَى أَنْ بَدَا الشَّيْبُ فِي مِفْرَقِي وَأَجَرَيْتُ مِنْ خَيْلِه أَشْهُبَا

3 فَأَيْقَضَنِي الشَّيْبُ مِنْ غَفَلَتِي فَفِي لَّمَتِي مِنْ حَدِيثِي نَبَا

---

[2] عبد الحميد حاجيات ،ص 371.

[3] المرجع السابق، نفسه ص 365.

4 وَقَدْ عَادَ غُصْنُ شَبَابِي بِهِ مَحِيلاً ولَونِي غَدَا مَذْهَبَا

وما يلاحظ على هذا الصوت أنَّه جاء كحرف روي وحرف جر وحرف من بنية الكلمة وقد تكرر بنسبة 82.06% من العدد الإجمالي للمولديات، والباء هو صوت شفوي يتم إنتاج هذا المخرج عن طريق قفل الشفتين ثم فتحهما فتحا فجائيا فهو بذلك صوت انفجاري[1]، فهو مناسب جدا للبكاء والصراخ والذي ينم عن تأجج المشاعر الحزينة وهي بطبيعة الحال تدل على الاشتياق إلى الأحباب والحب لهم خالص الذي لا يشبه حب البشر العادين، فهو حب خير خلق الله كلهم ، الرسول صلى الله عليه وسلم ومن أحب الرسول صلى الله عيه وسلم أحب الله عزّ وجل.

كما يوجد صوت آخر ملفت للانتباه قد استعمله الشاعر ولكن بنسبة قليلة مقارنة بالنسب الأخرى وهو صوت (الجيم) الذي تكرر في قصيدة "**يا مجيب المضطر**" حوالي 55 مرة من أصل 41 بيت، أي ما يقارب نسبة 10.89 %، ومن ذلك قول الشاعر:

1 يَا مُجِيبُ المُضْطَرِ فِي الدَّيْجِ وَيَكْشِفُ عِنْدَ الضِّيقِ وَالهَوَجِ

2 ولُطْفُ رَحْمَتُه يَأْتِي عَلَى قَنَطٍ إِذَا القَنُوطَ دَعَا يَا أَزْمَةَ انْفَرِجِي

4 إِنِّ دَعَوْتُكَ جُنُحَ اللَّيْلِ يَا أَمَلِي دُعَا مُبْتَهِلٍ بِالعَفْوِ مُنْتَهِجِ

6 أَنْتَ المُنْجِي لِنَوحَ فِي سَفِينَتِهِ ومُخْرِجَ يُونُسَا مِنْ ظُلْمَةِ اللُّجَجِ

وقد تكرر في قصيدة "**قفا خبراني** " 52 مرة من أصل 29 بيت أي ما يقارب نسبة 10.29% ،وقد نلاحظ أن صوت الجيم تكرر في القصيدتين 107 مرة أي ما يقارب نسبة 21.06% من العدد الكلي.

[1] احمد مختار عمر ، دراسة الصوت اللغوي ، 315.

ومن خلال دراسة هذه الأصوات على أنها مظاهر صوتية أثرت الحقل الأسلوبي استنتجنا ما يلي: استخدام الشاعر الأصوات المجهورة بكثرة وبتفاوت واضح سواء كأحرف روي أو أحرف في ثنايا القصيدة ، أما الأحرف المهموسة جاء ت قليلة جدا .

فالأصوات المجهورة تمثلت في : الباء والدال والضاد والجيم و والعين والميم والنون والراء واللام والياء والأصوات الصائتة.

و الأصوات المهموسة: فهي أصوات والتاء والحاء والسين و والفاء و والهاء.

ولهذه الأصوات ملامح خاصة تميزها وهذا جدول يوضح أهم الملامح المميز لهذه الأصوات:

ملامح /أصوات	ب	د	ت	ق	ج	ع	ف	س	ح	ه.	م	ن	ر	ل	ي	فتحة	كسرة	ضمة
رنانة	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	+	+	+	+	+	+	+	+
صامتي	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	–	–	–
نطعي	–	+	+	–	–	–	–	+	–	–	–	+	+	+	–	–	–	–
أمامي	+	+	+	–	–	–	+	+	–	–	+	+	+	+	–	–	–	–
مرتفع	–	–	–	–	+	–	–	–	–	–	–	–	–	–	+	–	+	+
منخفض	–	–	–	–	–	+	–	–	+	+	–	–	–	–	–	–	–	–

خلفي	−	−	−	+	−	+	−	−	+	−	−	−	−	−	−	−	−	+
استمراري	−	−	−	−	−	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
مجهور	+	+	−	−	+	+	−	−	−	−	+	+	+	+	+	+	+	+
خشن	−	−	−	−	+	+	+	+	+	+	−	−	−	−	−	−	−	−

جدول يوضح الملامح المميزة لأهم الأصوات التي تكررت في القصائد المولدية

وقد توزعت هذه الأصوات في القصائد المولدية بالنسب التالية:

الصوت	صفته	نّسبة المئويّة% لتكرار الأصوات بالنّسبة لعدد الأبيات508
الباء	مجهور	%82.06
الميم	مجهور	%25.98
الجيم	مجهور	%21.06
النون	مجهور	%13.97
الحاء	مهموس	%7.67
الهاء	مهموس	%10

من خلال هذا الجدول يتبين لنا أنَّ الشاعر عمد إلى استعمال الحروف التي فيها صخب وموسيقى عالية وذلك بسب صفتها المهجورة فسيطرت سيطرة تامة على القصائد المولدية، وهذا لتلاؤمها والحالة النَّفسية للشاعر ،كما إنها جعلت المتلقي يستأنس لها ويتجاوب معها بكل ارتياحية وتفاعل.

ب- تكرار الكلمات:

يعد تكرار الكلمات المظهر الثاني من مظاهر التكرار الصوتي،والذي يتجلى في "انتخاب شطر شعري أو جملة شعرية تشكل بمستوييها الإيقاعي والدلالي محوراً أساسياً ومركزياً من محاور

القصيدة "[1]، فالشاعر حين يعمد إلى كلمة يكررها في سياق النص إنما يريد أن يؤكد حقيقة ما ويجعلها بارزة من سواه[2]، وقد شغلت ظاهرة تكرار الكلمات مساحة واسعة في القصائد المولدية، وبغية استجلاء هذا الملمح سنقف عند قول الشاعر[3]:

يَا رَبُ ذُنُوبِي قَدْ عَظُمت فَامْنُنْ بِالعَفْوِ لِمجْتَرِمِ

فَالْعَفْوُ إِلَهِي مِنْكَ وَإِنَّ الذَنْبَ وَحَقُكَ مِنْ شِيَمِي

شَأْنُ المُلُوكَ الذَنْب وَشَأْ نُ المولَى العَفْوَ عَنِ الخَدَمِ

إِنِّي بِذُنُوبِي مُعْتَرِفٌ والخَوْفُ أَشَدُّ مِنَ الأَلَمِ

يَا رَبُ إِذَا لَمْ تَعْصِمْنِي مَا لِي بِذُنُوبِي مِنْ عَصَمِ

كَمْ أَجْنِي مِنَ الذَّنْبِ وَتُمْهِلُنْي وَتُقَابِلُ ذَلَكَ بِالْنِّعَمِ

لقد عمد الشاعر في هذه المقطوعة إلى تكرار كلمة "الذنب" ستة مرات وذلك لتأكيده على موقفه الذي كان فيه بصدد الاعتراف بما اقترفه من ذنوب التي كانت سبب في إبعاده عن نيل الرضى، وهذا التكرار كان إعلان للتوبة وطلب المغفرة والتذلل والخضوع لله سبحانه وتعالى لكسب محبة الرب سبحانه وتعالى والسعي إلى الفوز في الآخرة ، وهذا ساعد على تفخيم الموسيقى الداخلية للنص التي " أصبحت محصلة للبنية الموسيقية والميكانزم التصويري معاً "[1]

وفي قصيدة أخرى نجد الشاعر يقول[2] :

---

[1] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001،ص:204.

[2] علوي الهاشمي ،السكون والمتحرك ، ص: 350.

[3] عبد الحميد حاجيات ، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره ص:342.

[1] .صلاح فضل، ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، مجلة فصول، العدد4، 1981،ص:211.

[2] عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره ، ص: 347.

سَلاَمٌ عَلَى مَنْ بِالبَقِيعِ وبِالحِمَى   سَلاَمٌ عَلَى البَدْرِ المُنِيرِ التُهَامِيِّ
سَلاَمٌ مِنَ المُشْتَاقِ مُوسَى بْنُ يُوسُفَ   عَلَى خَيْرِ خَلْقِ اللهِ هَادٍ ومَهْدِيِّ
سَلاَمٌ مُشَوَّقٌ أَثْقَلَتْهُ ذُنُوبَهُ   وأَخَرَّ عَنْ سَيْرِ وَقَيَدَتْهُ عَنْ سَعْيِّ

فمن الملاحظ أن الشاعر كرر كلمة "سلام" 4 مرات وكلمة السلام تعني السلم وتحية السلام هي تحية أهل الجنة والشاعر هنا قام بتحية خير خلق الله محمد صلى الله عليه وسلم وإرسال السلام بنيرة الخطاب تنم عن حب الشعر الشديد للرسول الكريم صلى الله عليه وسلم.

وهذا النوع من التكرار له أمثلة كثيرة في المولديات ولكن اكتفينا بهذا النموذج فقط لأنه يتداخل مع التجنيس في بعض الأشكال ولهذا تركنا بعض الأمثلة لدراستها في التجنيس.

2- الأصوات المتآلفة :

أ- التجنيس : مصدره من الجنس الذي هو ماهية تعم أنواعا متعددة ،كالحيوانات في الإنسان، والبهيمة في الحيوان ، ومنه جانس الشيء الشيء جناسا ومجانسة إذا شاكله واتحد معه في الجنس ومنه جاء الجناس والتجنيس في الكلام[1]، وهو " أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منها صاحبتها في تأليف حروفها [2]"، وبذلك فهو ظاهرة صوتية ذات تأثير فعال في إثراء الإيقاع الداخلي للنص الأدبي بحيث أنه يعطي للنص شعرية متميزة وحيوية خاصة .

---

[1] مختار حبار ، الشعر الصوفي القديم في الجزائر (إيقاعه الداخلي وجمالياته) ، منشورات مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر، جامعة وهران ط2، 2010

[2] أبو الهلال العسكري ، الصناعتين ، تحقيق مفيدة قميحة ، دار الكتب العلمية ، لبنان ، ط2 ، 1989، ص353.

لقد ورد الجناس بصفة كثيفة في مولديات أبي حمو موسى الثاني ، لأن الشاعر كان كثير الولوع به، قلما خلى بيت من في هذه القصيدة أتام جاء أم غير تام ، وهذا أعطى نبض خاص لموسيقى القصيدة ، ونجده في الأبيات التي يقول فيها[3]:

قِفَا بَيْنَ أَرْجَاءِ القُبَابِ وَبِالحَيِّ وَحَيِّ دِيَارًا لِلْحَبِيبِ بِهَا حَيّْ

وَعَرِّجْ عَلَى نَجْدٍ وَسَلْعٍ وَرَامَةٍ وَسَائِلْ فَدَتْكَ النَّفْسُ فِي الحيِّ عَنْ مَيِّ

وقل ذلك المضنى المعذب بالهوى يموت ويحيى فارث للميت الحيِّ

فالبنية اللسانية للنص تكشف عن تقنية التجانس، فلفظة (حيّ) تكررت من خلا هذه الأبيات (4) مرات فحققت من خلاله تجانساً تاماً، فكانت في موضع تدل على المكان وفي موضع أخر تدل على الكائن الحي، ونجده يقول في قصيدة أخرى :

لِلهِ قومٌ إلَى مَغْنَاهُ قَدْ وَصَلُوا بِالعَزْمِ إِذْ وَصَلُوا الرَوْحَاتِ بِالدَلَجِ

فالشاعر كرر كلمة وصلوا بمعنيين مختلفين على سبيل التجنيس فالأولى من كلمة وَصَلَ وُصُولاً أي أيْ بلوغ المقصد فدلالتها مكانية ، والثانية من الوَصْلْ أي الربط، وهذا يدل على طول الطريق وشقتها للوصول إلى المكان الذي تواجد فيه الحبيب المصطفى إطفاء نار الشوق ووصل الحبيب بالمحبوب. وقد نجد الشاعر يقول في قصيدة أخرى[1]:

لَوْ أَنْصفَ الدَّهْرُ مَا فَارَقْتُمْ أَبَدَا وَلَا رَضَيْتُ سِوَاكُمْ فِي الهَوَى أَحَدَا

لَمْ يَبْقَ لِي بَعْدَكُمْ صَبْرًا وَلاَ جَلَدَا وَالنَّوْمُ عَنْ مُقْلَتِي مِنْ بُعْدِكُمْ شَرَدَا

وَ قَدْ حَرَّمْتُ لَذِيذَ العَيْشَ والوَنَسَا

[3] عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره ،ص: 345.

[1] عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص: 349.

لقد نَوَّع الشاعر في أنواع التجنيس في هذه الأبيات بين تامة وناقصة وسماعية ونجدها في الكلمات التالية: (أَبَدَا، أَحَدَا) ،(بَعْدَكُم، بُعْدُكُمْ) ،(جَلَدَا ،شَرَدَا)،وهذا يعتبر تمرد من الشاعر الذي يشد من خلاله المتلقي بحيث يعلقه بأطراف المعنى الذي تنضوي تحته هذه الكلمات وقد تطول مساحته في النص كله.

يعتبر التجنيس من الوسائل الأسلوبية الفاعلة في الخطاب الشعري، إذ انه طاقة فاعلة في ترجمة الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر ، وذلك "أن سحر الجناس إنما يكمن في مراعاة البعد النفسي و أن يكون ذا مسار فني يدفع المستمع إلى إقامة مقارنة تتبعها مفارقة، الأولى ناتجة عن تشابه اللفظين و الثانية الناتجة من اختلاف المعنيين"[1].

وهذا التكرار منح النَّص عناصر صوتية داخلية عززت الإيقاع الخارجي لموسيقى النّص، وتآلفت مع الإيقاع الداخلي له مما أعطى إيقاعا حادا عالي النبرة أسهم في وضع المتلقي في نفس الحالة التي يعيشها الشاعر مما يجعل هذا العنصر- التجنيس- من أكثر الظواهر التي تعني بها الدراسة الأسلوبية .

ب- **التكرار الاشتقاقي:** وهذا النَّمط يعتمد على مصاحبة الألفاظ ذات الاشتقاق الواحد، ومن ذلك قول الشاعر[2] :

رَكِبْتُ لَكُم مَرْكِبَ الشَّوقِ رَائِضاً كَمَا رَكِبْتُمْ بِصُدُودٍ جَامِعَا
مَزَجْتُمْ بِهَجْرِي يَوْمَ جَدَّتْ بِي النَّوَى فَعَادَ النَّوَى جَداً وَكَانَ جِمَاحَا
وَسِلْتُ سُيُوفَ الْبَيْنِ بَيْنِي وَبَيْنَكُمْ فَلَمْ يُغْنَ عَنِي مَا اتَّخَذْتُ سِلاَحَا

[1] رجاء عيد ، المذهب البديعي في الشعر والنقد، منشأة المعارف، الاسكندرية، القاهرة، دط، دت، ص 277.
[2] عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص: 352

لقد ورد الجناس الاشتقاقي في الكلمات التالية :(رَكِبْتُ ، َ رْكِبَ، رَكِبْتُمْ)، (جَدَّتْ ، جَداًّ)، (البين بيني، بينكم) ، بحيث أعطى جمالية للنَّص من خلال تعدد الدلالات رغم أنَّه يخيل للقارئ إنَّ هذه الكلمات لها معنى واحد وذلك راجع للأصوات التي تحتويها، ولعلّ "التَوحد الصوتي الذي يتميز به هذا النوع من التجنيس هو الذي منح هذه القدرة على الإيهام بالتوحد الدلالي كقوة الإيحاء"[3].

وكمثال آخر على هذا النوع من التجنيس نجد الشاعر يقول[1]:

مُسيءٌ أَلَمَّ بِذَنْبٍ أَذَمَّ   وأَجْمَعَ لَمَا أَسَا أَنْ يَتُوبَا

سَأَلْتُكَ يَا خَلِقِي تَوْبَةً   فَمَا زِلْتَ لِلْسَائلينَ مُجِيبَا

خَشيتُ المَعَاصِي بِيَومِ القِصَاصِ   إِذَا مَا النَّوَاصِي تَشِيبُ مَشِيبَا

وأَنْتَ رَقِيبِي يَوْمَ الحِسَابِ   كَفَى بِكَ يَوْمَ الحِسَابِ رَقِيبَا

فَكَمْ قَدْ لَهَوْت وَكَمْ قَدْ سَهَوْتَ   وَلَكِنْ دَعَوْتُ سَمِيعًا مُجِيبَا

عَلِيمًا بِخَطِي يُفَرِّجُ كَرْبِي   فَمَا زَالَ رَبِّي يُفَرِّجُ الكُرُوبَا

لقد ورد الجناس الاشتقاقي في الكلمات التالية: (مسيء ،أسا) ،(سألتك ،سائلين)، (تشيب، مشيبا)، (رقيبي ،رقيبا)، (كربي ،الكروبا)، لقد حاول الشاعر خلق انسجام بين الاشتقاقات التجانسية التي اختارها ،وذلك على حسب الأحوال التي يمر بها ، فنجد قيمتها الدلالية قد حصرت في معانة المحب لنيل رضا المحبوب ، لأنّ أبا حمو موسى ملهوف إلى تحقيق رغبتة في نيل محبة محبوبه محمد صلى الله عليه وسلم ومنه نيل محبة الله سبحانه وتعالى لأنَّ محبة

[3] ينظر... فريدة زرقين ، جمالية التجنيس في التشكيل المعاني الشعرية حازم نموذجا ، مجلة جامعة 8 ماي 1945، قالمة ، الجزائر، ع1، 2007،ص 45.

[1] عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره ص366.

الأنبياء هي الإيمان بهم، والإيمان بهم هو الإيمان بالله تعالى وهنا تكتمل عناصر المحبة بين العبد وربه ، إذا أراد العبد أن ينال محبة الخالق فعليه أن يتعذب في الدنيا وأن يتجلد ويصبر على ملاذها ،وأن يجتهد في رياضته الروحية وتزكية نفسه من كل الشوائب حتى يصل إلى مقام الرضى منه الفوز في الدُّنيا والآخرة ويكون موضع نظر الله في كل زمان ، وباطن نبوة محمد عليه السلام .ولقد كان لتلك الاشتقاقات التجانسية أثر صوتي بديع أضفى على القصيدة نغما إيقاعيا متميز من خلال النغمات التي يؤدي تكرارها وترديدها إلى تلوين الصورة وإثارة السمع للالتفات إلى كل ما هو منسجم ومؤتلف لونا وصوتا ، " ويضفي التناغم الصوتي واللَّوني على الحركة الإيقاعية للقصيدة نوعا من التوتر والاضطراب الناتج عن الذبذبات الصوتية المتصارعة بين الأحرف المتجانسة والتي أخذت مواضع متناوبة ومتبادلة في الفظة المتجانسة الواحدة، أو عدة ألفاظ متجانسة ، وينتج عن تكرير أو ترديد الوحدات الصوتية نوعا من التلوين الإيقاعي يحدثه التناغم الذي أبدعه الجناس ، مما يوحي بان للجناس دورا فعالا في تحسين إيقاع القصيدة "[1] ، ولذلك نقول أن الموسيقى الدّاخلية قد جاءت في شكل نغمٍ تجاوبَ مع حركة النفس في انفعالها الجياش وتعانقت من خلال الفكرة الشّعرية مع النّغمة الموسيقية للقصائد المولدية.

إنَّ استقراءنا لمولديات أبي حمو موسى الزياني أفضى إلى أن تلك الظواهر الصوتية هي عبارة عن منبهات إيقاعية تحمل إمكانية تعبيرية هائلة تثير القارئ وتستفزه من أجل العمد إلى تفجير مكنوناتها الدلالية من خلال تجسيدها لمقاصد الشاعر ورغباته ، بحيث توافقت وانسجمت مع الحالة النفسية التي مثل الصوت بالنسبة لها مرتكزاً أساسياً وأعطى من خلالها للنَّص شحنة متدفقة من الشعرية التي ترجمت التجربة الشاعر الشعورية.

[1]نجاة سليماني ، التجربة الإيقاعية في الشعر الجزائري الحديث ، مخطوط، رسالة ماجستير ، 2008/2007 ، ص 96.

و قد اعتمد أبو حمو موسى الزّيّاني على تنويع استعمال البحور الخليلية في مولدياته ، فكان حريصا في اختيار الوزن المناسب ،كما سعى إلى حسن استعمال القافية وتنويعها و انتقاء حرف الروي الذي يتناسب والجو الشعري لقصائده المولدية، وجودة الوزن ، فشكل هذا بناءً متكاملا ذو طاقة تعبيرية فذة حيث جمع بين التأليف القائم في أعماقه والغائر في نفسه وبين غيره من المتلقّين بالتّجاوب مع هذا الشّعر الذي ظهر الشاعر من خلاله ذو قدرة فنية على جعل إيقاعات النفس تجذب الآخرين بنغمها الذي يُجسّدُ روح الشعر.

II. المستوى التركيبي:

يعتبر هذا المستوى "الركيزة التي تقوم عليها الدلالة" [1] حيث"أنّ الجمالية في النصّ الأدبيّ ماثلة في نظام التركيب اللغّويّ للنصّ، أيّ في بنية تركيب الجمل والمفردات. كما في بنية الزمان والمكان، التي تولّد فضاء النصّ، وتخلق للفعل فيه، مسافة ينمو فيها، وأرضاً يتحقّق عليها، فينسج العلاقات على أكثر من محور تتقاطع وتلتقي، وتتصادم، وتخلق غنى النصّ، وتعدّد إمكانيات الدلالة فيه"،[2] ولذلك ترى الأسلوبية في دراسة المستوى التركيبي وسيلة ضرورية للبحث عن الخصائص المميزة لمؤلف معين ؛ بل تعده أحد مستويات التحليل اللغوي للنص الأدبي ، ويتخذ الدارس الأسلوبي في تحليله التركيبي جملة من المسائل التي تنطلق من النص نفسه ، فالمدخل الأسلوبي لفهم أي قصيدة هو لغتها[3].

[1] جون كوهان ، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر ، دا البضاء، المغرب، 1986، ص: 1178.

[2] يمنى العيد، ، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق، بيروت ط3 ،1985، ص 127.

[3] شكري عياد ، مدخل إلى علم الأسلوب ،ص138.

ولا يمكن تجرد النص من قيمته الدلالية عند الحديث عن ميزاته التركيبية، بل هناك انسجام واتحاد بين هذين العاملين في شحن الدفقة الشعرية وتشكيل بنية فنية ذات نسق جمالي فريد، وهذا ما أشار إليه الجرجاني في نظرية النظم حين قال:" والألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضرباً خاصاً من التأليف، ويعمد بها إلى وجه من التركيب والترتيب، فلو أنك عمدت إلى بيت شعر أو فصل نثر فعددت كلماته عداً كيفما جاء واتفق، وأبطلت نضده ونظامه الذي عليه بني، وفيه أفرغ المعنى وأجرى، وغيرت ترتيبه ....أخرجته من كمال البيان إلى مجال الهذيان".[4]

"و مما لا ريب فيه أن العناصر اللّسانية في الخطاب المنطوق أو المكتوب، تخضع إلزاميا لسلطة الطبيعة الخطية للّغة، فهي إذ ذاك ترتبط فيما بينها بعلاقات ركنية تقتضيها طبيعة اللسان اقتضاء ...ويرتد ذلك في جوهره إلى مجموعة السنن أو القوانين التي تعتمد في الإجراء التأليفي بين العناصر المتعاقبة، التي تكوِّن المتوالية التلفظية "[1]، ولكل مبدع طريقته الخاصة في اختيار تراكيبه اللغوية، وتوليد علاقات تجاورية جديدة التي تترجم تجربته الشعرية والشعورية ، والتي يقع فيها ودون احتراز منه في خطئ لغوي صريح ذو سمة ايجابية يخرق به القاعدة اللغوية ويخرج من خلاله عن المألوف ؛ أي الانزياح عن تراتبية النَّسق اللغوي ولا يكون هذا إلا في محور التركيب "وسنجد الموجه النَّوعي للانزياح هنا مكونا من تغيير الخط العادي للسلسلة اللسانية أي (التأليف.)

ويجب أن تحدد السلسلة التي تمثل درجة الصِّفر من طرف المعيار النحوي للغة الطبيعية[2]". و من " المؤكّد أنّ كل تركيب أسلوبي في الخطاب يأتي استجابة لرؤية الشاعر ، وذلك أن التركيب اللغوي هو الذي يمنح الخطاب كيانه و خصوصيته"[3].

---

[4] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية ، بيروت ، ط2، 199.ص 3.

[1] أحمد حساني، دراسات في اللسانيات التطبيقية، الجزائر:ديوان المطبوعات الجامعية، دط، 1994 م، ص9 .

[2] هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، تر د.محمد العمري، المغرب، أفريقيا الشرق، دط، 1999 م، ص66.

ومن خلال هذا نقول "إن من طموحات البحث الأسلوبي أن يستحوذ على مجالات الأداء اللغوي، لاستكشاف ما تهيئه الأنماط والتراكيب من قيم تعبيرية، ويكون ذلك بواسطة المتابعة والملاحظة للمفردة والجملة، وكيفية استخدام حروف الربط...ومن خلال ذلك كله يمكن رصد مفارق تؤدي في الكثير من الأحيان إلى الإيماء بدلالات معينة، أو الإيحاء بها"[4] .

إن بنية الخطاب الشعري في مولديات أبي حمو موسى الثاني تنم عن بنية فريدة تختلف عن تلك التي عهدناها في المورث الأدب العربي القديم ، ورغم أن هذه المولديات قد نجد لها نظير في الشعر العربي إلا أنها انفردت بخصوصياتها التي فرضت وجودها لدى الدارسين والعلماء اللغة باختلاف مشاربهم ، فاختلفوا في إطلاق الأحكام عليها لأنها جاءت في نسيج تركيبي متنوع المآخذ ذو رؤية شعرية منزاحة عن المألوف، ولذلك وقفنا عند "هذا المستوى الذي يعنى بقضايا الجملة ، وما يطرأ عليها من عدول حاولنا أن نقف على أهم عناصرها مستثمرين خصائصها التركيبية وقيمها الأسلوبية، لأن في دراسة الجملة أهمية كبيرة، إذ بها يتم التواصل والتفاهم ، وليس هناك خطاب بما دون الجملة[1]، وكما نعلم أن الجملة نوعان؛ (فعلية واسمية) ولهذين الأخيرين ركنين أساسين وهما:

أ– المسند:

ويسمى المحكوم به أو المخبر به، والمسند قد يكون له متعلقات إذا كان فعلا أو ما في معناه من نحو المصدر، واسم الفاعل، واسم المفعول، والصفة المشبهة، واسم التفضيل والظرف.[2]

ب– المسند إليه :

---

[3] نور الدين السد ،الأسلوبية و تحليل الخطاب ،دار همة ، الجزائر، ج 1،1997ص 172

[4] رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة و تراث، الإسكندرية: منشأة دار المعارف جلال حزي وشركاه،د ن ، 1993 ، ص25.

[1] أحمد شامية، في اللغة، دار البلاغ والتوزيع، الجزائر، ط1 2002، ص36.

[2] عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1985)، ص130.

ويسمى المحكوم عليه أو المخبر عنه، والنسبة التي بين المسند والمسند إليه تسمى الإسناد.[3] والمسند و المسند إليه ...قد تلحقهما لأغراض بلاغية أحوال من الذكر والحذف، أو التقديم والتأخير، أو التعريف والتنكير، أو التقييد، أو القصر، أو الخروج عن مقتضى الظاهر في المسند إليه وفي غيره " [4]. والأصل في الجملة التي مسندها اسم أن يتقدم فيها المسند إليه،ولا يتقدم المسند إلا لسبب. أما الجملة التي مسندها فعل فالأصل فيها أن يتقدم الفعل على الاسم.أما بالنسبة للفضلة مهما كانت أنواعها فالأصل فيها أن تتأخر عن عمدة الكلام لأنها المتممة لها"[1]، ونحن بدورنا سنحاول أن نقف عند أهم الظواهر التركيبية التي انزاح فيها الشاعر عن التراتبية النسقية والتي جاءت كسمة بارزة في مولدياته.

1- التقديم والتأخير:

إن ظاهرة التقديم والتأخير هي ظاهرة الخروج عن القاعدة اللغوية النحوية والتي تنم عن تزاوج الفكر باللغة، أي توافق حركة الفكرة بحركة الصياغة ومن هنا يصعب علينا تحديد أغراضها وفق الأغراض المعروفة كالتنبيه والتأكيد والتردد وغيرها إنما علينا أن نربطها بالسياق الذي وردت فيه. ومادامت هذه الظاهرة هي تكسير تراتبية النسق اللغوي فإن الأسلوبية تعنى بها عناية تامة لأنها تضع بينا أيدنا عدد من الدلالات المتغيرة والمختلفة .ومن ثمة فإن "الجملة لا تتميز بحتمية في ترتيب أجزائها...والعدول عن هذه الرتب يمثل خروجا عن اللغة النفعية إلى اللغة الإبداعية"[2]

---

[3] المرجع نفسه، ص:130.

[4] المرجع نفسه، ص: 132

[1] ينظر.. صلاح عبد الفتاح الخالدي،إعجاز القرآن البياني، دار عمار للنشر والتوزيع،د ط ، 2000 ،ص:261.

[2] محمد عبد المطلب ،البلاغة والأسلوبية مكتبة لبنان ناشرون / الشركة المصرية العلمية للنشر لونجمان ، ط1، 1994، ص:329.

فإذا ما أتينا إلى مولديات أبي حمو موسى الثاني وحاولنا أن نستثمر المفاهيم السابقة في ضوء ظاهرة التقديم والتأخير ، لألفينا أنّ الشاعر ينصب على اللغة مستغلا كل طاقاتها وإمكاناتها المتاحة، لتقديم صورة شعرية خاصة بأفكار دقيقة رقيقة المسالك والمعاني ، ذات صياغة فريدة .

قد استعان **شاعرنا** في صياغة قصائده المولدية بلا شك بإيقونة التقديم والتأخير. ونحن بدورنا سنحاول أن نكشف تلك السمات الأسلوبية التي حققها الأسلوب في هذه القصيدة، مع الإشارة إلى أننا سنحاول أن نأخذ من تلك السمات والقيم الأسلوبية ما يخدم الفكرة التي نريد كشفها.

يعد التقديم من أهم الأشكال التي تحقق الانزياح والعدول على مستوى الجملة، وهو خاصية من خصائص الشعر بحيث "يتبوأ مبحث التقديم في الدرس البلاغي مكانا مرموقا يرتد في أصله إلى أهمية ما يقوم في الكلام الأدبي، وهو انزياح في التركيب لأنه لا يظهر إلا من خلال التركيب بل لعله اظهر ما يقوم به المبدع من تركيب"[1]، وفي هذا الشأن يقول عبد القاهر الجرجاني: " هو باب كثير الفوائد ، جم المحاسن ،واسع التصرف ، بعيد الغاية ، لا يزال يفتر* لك عن بديعه ، ويفضي بك إلى لطيفه، ولا ، تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه ، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ، ولطف عندك ، أن قدم فيه شيء وحول اللفظ من مكان إلى مكان ."[2]

فالتقديم والتأخير يؤثران في معنى الجملة وللتقديم والتأخير صور أبرزها :

أ– تقديم الجار والمجرور:

[1] احمد محمد ويس : الانزياح في التراث البلاغي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا، 2000 ص:163.

[2] 1 عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تعليق محمد رشيد ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1994،ص:98.

* يفتر الإنسان : بمعنى يضحك

:أنا بهذه القيمة لأنها تعتبر من أهم الظواهر الأسلوبية التي برزت في هذه المولديات سمة تعبيرية لها غاياتها وفاعليتها الخطابية ، قد ونجدها في قصيدته (**نام الأحباب ولم تنم**) التي يقول فيها [3] :

12 إنِّي بذُنُوبِي مُعْتَرِفٌ والخَوْفُ أَشَدُّ مِنَ الألم

16 مَازِلْتَ بِفَضْلِكَ تَرْحَمُنِي وتَجُودُ عَلَيَا عَلَى القَدَمِ

17 والعَبْدُ بِبَابِكَ مُلْتزِمٌ وبِغيرِ جَنَابِكَ لَمْ يَحِمِ

22 قَلْبِي بنَوَاهُ أَسِيرُ هَوَاهُ فَيَا شَوْقَاهُ إِلَى الخِيَمِ

26 وغَدَا المُشْتَاقُ بِزفْرَتِهِ فِي مَغْرِبِهِ يَبْكِي بِدَمِ

35 غُفِرَتْ فِي البَيْتِ ذُنُوبُهُمُ عِنْدَ الإِقْرَارِ بِذَنْبِهِمِ

40 أَرْجُو فِي الحَشْرِ جَوَائِزَهَا مِنْ خَيْرٍ وَفِيٍّ الذِّمَمِ

42بِدُعَا عِيسَى وبِادْرِيسَا يَرْجُو مُوسَى كَشْفَ الأَلَمِ

اختار الشاعر تقديم الوحدات التعبيرية التالية: (بذنوبي ، بفضلك ، ببابك ، في ، _مغربه، في البيت، بدعا عيسى وبادريسا) والتي من خلالها خرق القاعدة الأساسية في تركيب الجملة لتكون مفاتيح للنص الشعري يدرك من خلالها المتلقي أهمية هذه الوحدات في التجربة الشعرية لأبي حمو موسى الثاني الزياني، بحيث يخيّل له من خلال تقديمه الشبه الجملة على باقي عناصر الجملة الأصلية وإعطائه الصدارة في الأبيات، أنَّه يعيش حياة ناقصة تحتاج إلى الاكتمال وكأنه يعيش شبه حياة ؛ إذ نجد قلبه وأماله ومشاعره وكل وما يملك متشوقة بكل حُرقة أن تلاقي سيد الخلق أجمعين الحبيب المصطفى حتى يكون له شفيعا يوم الحشر، ويقربه إلى نور الأنوار الله سبحانه وتعالى تقربا يمنحه السعادة الأبدية والفوز الأعظم أي الفوز بجنة الخلود وهنا يكون

[3] عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره ، ص :342، ،343، 344.

الاكتمال. وهذا ناتج عن الالتحام الدلالي لهذه الكلمات المتقدمة مع أحاسيس الشاعر ورغبته في التطهر والتّزكي والصفاء ، وسعيه للوصال مع الرسول صلى الله عليه وسلم،ليصل من خلاله إلى الذات الإلهية ، فبهذا نقول أن الشاعر أعطى لقصيدته نفحة روحية كتلك النفحات الصوفية ،وكأنَّه من خلالها يحاول أن يختصر الزمن ويتحدى المصاعب ليقطع شوطا قياسيا لملاقاة محبوبه محمد صلى الله عليه وسلم ليرتقي به إلى محبوبه الأزلي –الله سبحانه وتعالى– ، وهذا ولَّدَ لنا صورة حيوية مفعمة بالحركة، معبرة عن حالت الشاعر النفسية والشعورية وإصراره على لقاء المصطفى صلى الله عليه وسلم والاتصال مع الله في مشهد متقنوواضح ،حتى أنها تفرض نفسها على ذاكرة المتلقي وكأنها حقيقة مجسدة أمامه وهذا ما زاد الأبيات جمالا ورونق.وقد يتعزّز هذا الموقف في أبيات أخرى يوردها أبو حمو موسى الثاني في إحدى قصائده المولدية ،بحيث نجده يقول في قصيدته (الحب أضعف جسمي)[1]:

4 ضِدانِ قَدْ أَجْمَعَا عَوْنًا عَلَى سَهَرِي ... لَكِنَّ عَذَابِي بِهَا فِي الحُبِّ قَدْ عَذَبَا

6 احْدَهُمَا قَاتِلَتِي آه إِذَا اجْتَمَعَا ... وبَعْضَ خَطْبِهَا لِلصَّبِ قَدْ صَعُبَا

7 سُهْدٌ وبُعْدٌ وأَشْوَاقٌ تُلَازِمُنِي ... وكُلّهَا لِعَذَابِي قَدْ غَدَا سَبَبَا

9 لَيْلِي نَهَارِي وَيَوْمِي كُلُّهُ فِكْرٌ ... والنَّوْمُ عَنْ مُقْلَتِي مِنْ بَعْدِهِمْ سَلَبَا

11 وكُلُّهَا لِعَذَابِي فِي الهَوَى سَبَبٌ ... ولَمْ أَجِدْ لِوِصَالِي بالنَّوَى سَبَبَا

13 مِنْ بَعْدِ مَا كَانَ دَهْرُ الأُنْسِ يَجْمَعُنَا ... والسَّعْدُ يُسْعِدُنَا والوَصْلُ قَدْ عَذُبَا

14 ولاَ رَقِيبٌ ولَا وَاشٍ بِحَضْرَتِنَا ... واليَوْمُ بِالبَيْنِ حَالَتْ بَيْنَنَا الرقَبَا

15 مَا كُنْتَ بِالوَصْلِ قَبْلَ اليَوْمِ مُقْتَنِعَا ... واليَوْمُ أَقْنَعُ إِنْ هَبَّتْ نَسِيمُ صَبَا

[1] عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره ، ص: 371،372.

وهنا نجد الشاعر عمد على التقديم الشبه الجمل التالية:(بها في الحب ، للصب ، لعذابي، عن مقلتي من بعدهم ، لعذابي في الهوى ، لوصالي بالنوى ، من بعد ، بالبين، بالوصل) وذلك للتأكيد على موقفه السابق والذي كان مقصده في جميع مولدياته، فعظم شوقه واشتد وجده وزاد طمعه في ملاقاة بمحبوبه .

و الأمثلة كثيرة ،وما قدمناه نحن من خلال هذه الدراسة هو عبارة عن نموذج مما ورد في مولديات أبي حمو موسى الثاني.

إننا لا نزعم إن تقديم الجار والمجرور وحده هو الذي يضع هذه الدلالات لكنه بلا شك يسهم إسهاما كبيرا في إظهارها ذلك ان الدوال – في الشعر عامة وفي الشعر المولديات بوجه خاص– تكون لها من الإيحاءات والتهويمات والإشارات والإيماءات مالا يحد ن مما يفوق كثيرا الدلالة الموضعية والمعجمية لها .[1]

ب– تقديم الاسم على الفعل :

قد يظهر جليا في هذه الأبيات التي يقول فيها أبي حمو موسى الثاني[2]:

سَقُوني كُؤُوسًا تُذِيبُ النُّفُوسَا وَيَرْجُوكَ مُوسَى تَزِيلَ الكُرُوبَا

بِحُرْمَةِ مُوسَى خَيْرُ الوَرَى رَجَائِي وَظَنِّي بِهِ لَنْ يَخِيبَا

نَبِيٌّ أَتَى رَحْمَةٌ لِلْعِبَادِ فَمَحَّى وَمَحَّصَ عَنَّا الذُّنُوبَا

بِمَوْلِدِهِ أَشْرَقَ الأُفُقَ نُورًا وَأُلْبِسَتْ الأَرْضُ حُسْنًا قَشِيبَا

وكِسْرَى تَسَاقَطَ إِيوَانَهُ وَكَادَ مِنَ الرُّعْبِ يَلْقَى شُعُوبَا

ونِيرَانُ فَارِسَ قَدْ أُخْمِدَتْ وإِخْمَادُهُ كَانَ سِرًا عَجَبَا

---

[1] رمضان صادق شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية ، ص 121.

[2] عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره ص: 368،369.

من خلال هذه الأبيات نجد الشاعر عمد إلى تقديم الأسماء على الأفعال في بغض المواضع وقد نجده في الكلمات التالية: الاسم (**رجائي** و الاسم المعطوف و(**ظني**) قدما على الفعل **يخيبا**)،وكذلك (نبي قدم عل الفعل أتى،) ونجد أيضا الاسم(**كسرى**) قدم عل الفعل (**تساقط**)، والاسم (**نيران**) والمضاف إليه (**فارس**) تقدما على الفعل (**أخمدت**) ، بهذا التقديم والتأخير خرق الشاعر القاعدة التركيبة للجملة الفعلية وذلك بالعبث في ترتيبها المعهود **الفعل + فاعل+ مفعول به** إذا كان الفعل متعدي. **وفعل + فاعل** إذا كان الفعل لازم، فنجده يقدم الفاعل على الفعل في مواضع والمفعول به عن الفعل في مواضع أخرى.

كما نجد هذه الظاهرة الأسلوبية في قوله[1] :

الحُبُّ أَضْعَفَ جِسْمِي فَوْقَ مَا وَجَبَا والشَّوْقُ رَدَّ خَيَالِي بِالسَّقَمْ هَبَا

والبَيْنُ أَشْعَلَ نَارُ الوَجْدِ فِي كَبِدِي والدَّمْعُ يَضْرِمُهَا فِي القَلْبِ وَا عَجَبَا

سُهْدٌ وبُعْدٌ وأَشْوَاقٌ تُلازِمُنِي وَكُلُّهَا لِعَذَابِي قَدْ غَدَا سَبَبَا

وإنّ تقديم الاسم على الفعل في هذه الأبيات والأبيات السابقة أعطى إيحاءات بشرف المقدم على المؤخر، فإذا كان الاسم يدل على الثبات فإن الشاعر قد جعل نصب عينيه تلك المرحلة التي يلاقي فيها الأنوار الأزلية وينعم بالسعادة الأبدية الخالدة، أما إذا كان لهذه الأسماء مكانتها العزيزة الغالية عند الشاعر والتي لا تدرك بسهولة، فإنه قد استحضرها وأتبعها بالفعل ليجعلها تتحقق في عالمه الافتراضي على الأقل، وبذلك يحقق أيضا شعرية النص بحشد الثابت والمتحوِّل أو من خلال المزج بين الحركة والثبات. فقد استطاعت ظاهرة التقديم والتأخير تقديم إمكانيات دلالية متنوعة، وغير محدودة، نفسية وفكرية وفنية.

الحذف:

[1] المرجع السابق،ص 371.

ويتمثل هذا الأسلوب في حذف أحد العناصر الأساسية للجملة ، وذلك لغاية يرمي إليها المتكلم، وقد كان هذا المأخذ مصدر اهتمام من طرف علماء اللغة والنقاد العرب منذ القديم إلى يومنا هذا ،وهذا نظرا لأهميته الجمالية والأسلوبية فنجد عبد القاهر الجرجاني يقول فيه: "هو باب، دقيق، المسلك لطيف المأخذ ، عجيب الأمر،شبيه بالسحر ، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة ، وتجد أنطق ما تكون إذ لم تنطق وأتم ما تكون بيانا إذ لم تبن "[2]–إذن– الحذف هو ظاهرة أسلوبية وشفرة من شفراتها التي يتعمد المرسل من إرسالها لإستثارة المتلقي. فو بمثابة منبه يتطلب الاستجابة بفك هذه الشفرة وملئ الفراغات لتكتمل الرسالة ويتضح الهدف الذي تصبوا إليه. وللحذف صور كثيرة، فهناك حذف الحرف ، وحذف الفعل ، وحذف حذف الاسم ..."وللحذف أغراض ومواضع حصرها البلاغيون ، إلا أن مواضعه يصعب حصرها ، إذ تتصل بمواقف فنية مدركة من خلال الموقف ، كما أنه لا يمكن حصر أغراضه".[1]

وقد حفلت مولديات أبي حمو موسى الثاني الزياني بظاهرة الحذف ولكنه قصر على حذف الهمزة وهذا شكل ملمحا أسلوبيا يلفت انتباه القارئ ، ومن مثل ذلك نذكر الأبيات التالية التي توزعت على بعض القصائد المولدية والتي يقول فيها أبو حمو موسى الثاني الزياني:

1 أَحِبَّةُ قَلْبِي مَا أَمَرَّ فُرَاقِكُمْ عَلَى قَلْبٍ صَبَّ لا يُطِيقُ عَلَى شَيِّ [2]

2 بِهِ يَرْتَجِي العَاصُونَ غُفْرَانَ ذَنْبِهِمْ وَمَا عَمِلُو فِي الدَّهْرِ مِنْ عَمَلٍ سيِّ[3]

---

[2] عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص95 145.96.

[1] مختار عطية ، التقديم والتأخير ومباحث التركيب بين البلاغة والأسلوبية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، د ط، 2005، ص 112، 113.

[2] عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره ،قصيدة قفا بين أرجاء القباب رقم البيت :14، ص: 346

[3] المرجع نفسه ، القصيدة نفسها، رقم البيت: 30،ص 346.

3 يَا مَنْ يُجِيبُ نِدَا المُضْطَرِّ فِي الدَّيْجِ   ويَكْشِفُ الضُّرَ عِنْدَ الضِيقِ والهَوَجِ[4]

4 لَا كِنَّنِي ضَعِيفٌ فِيمَا قَدْ مَضَى   رُمْتُ الكَسِيرَ فَلَمْ يُسَاعِدُنِي القَضَا[5]

5 قَضَيْتُ عُمْرِي فِي لَعَلَّ وَعَسَى   والعَبْدُ فِي الصَّبَاحِ وَفِي المَسَا[6]

6 فِي زَوْرَةٍ تَمْحُو لَهُ مَا قَدْ أَسَا   والقَلْبُ مُنْفطر يَذُوبُ لَهُ أَسَى

7 يَا لَيْلَةَ الاِثْنَيْنِ نُورُكِ قَدْ سَمَا   وانْجَابَتْ الظَّلْمَاءُ عَنْ أُفُقِ السَمَا[7]

8 فَيَا سَعْدٌ مِنْ مَسْعَدِيٌّ فِي البُكَا   فَقَالَ تَعَالَ بِنَا نَنْدُبَا[1]

9 ونَجْرِي دُمُوعًا كَمِثْلِ الدمَا   رَضَى مَنْ رَضَى أَوْ أَبَى مَنْ أَبَى

سنحاول أن نبين الحذف الذي ظهر في هذه الأبيات من خلال جدول ليكون أكثر توضيحا:

رقم البيت	المقطع الذي ورد فيه الحذف	الكلمة بعد الحذف	الكلمة قبل الحذف
1	عَلَى قَلْبٍ صَبَّ لا يُطِيقُ عَلَى **شَيِّ**	شيّ	شيء
2	وما عملو في الدهر من عمل **سيِّ**	سيّ	سيء
3	يا من يجيب **ندا** المضطر في الديج	ندا	نداء
4	رمت الكسير فلم يساعدني **القضا**	القضا	القضاء
5	والعبد في الصباح وفي **المسا**	المسا	المساء
6	في زورة تمحو له ما قد **أسا**	أسا	أساء
7			
8			

[4] المرجع نفسه ،قصيدة يا من يجيب ندا المضطر، رقم البيت : 1، ص 362.

[5] المرجع نفسه ، القصيدة:رفت لتذكار الغفيق دموعي ، المخمسة رقم 3، رقم والبيت: 6،ص 355

[6] المرجع نفسه، القصيدة نفسها،المخمسة رقم 4 رقم البيتين: 7و 8، ص 356.

[7] المرجع نفسه، القصيدة نفسها، المخمسة رقم 10، رقم البت 20، ص 357.

[1] المرجع السابق ،قصيدة ، ألا ما لصب مشوق، رقم البيتين: 11و12ص: 379.

9	وانجابت الظلماء عن أفق **السما**	المسا	المساء
	فيا سعد من مسعدي في **البكا**	البكا	البكاء
	ونجري دموعا كمثل **الدما**	الدما	الدماء

إنَّ الحذف هنا وإن كان تخفيفا حينا عند حذف الهمزة (حذف الهمزة) أو احترام الوزن الشعري حينا آخر ، فإنَّه يرتبط أشد الارتباط بالحالة الشاعر الشعورية ؛ وإخفاء أبو حمو موسى لهذه العناصر والتخلي عنها يوحي عن رغبته في التجرد عن الدُّنيا وترك شهوات النَّفس والتخلي عن رغبات القلب ، وبذلك فإنَّه يغيب عن الخلق ليرتقي ويحضر عند الحق. وهذا مبدأ صوفي يسري عليه العبد في ضوء من العبودية ليرتقي بالتدرج ليصل إلى المقام المرغوب ، وهنا يكون العبد في حالة فيض الخواطر وتدفق المشاعر لأنَّه وصل بنفسه إلى مرحلة الفوز العظيم ونيل محبة الرسول صلى الله عليه وسلم ومحبة الله سبحانه وتعالى.

لقد وقفنا في هذا المستوى على أهم السمات الأسلوبية التي استخدمها الشاعر في تركيب قصائده المولدية والتي برزت بشكل وواضح ومتميز ، بحيث أنها تنوعت بين التقديم والتأخير والذي يعتبر من أهم الانزياحات التركيبية، إذ أنَّه أعطى للقصيدة جوا خاصا من الشعرية ، كما أنَّه جعل القارئ يعش في جو من الاستئناس والتنوع والتجدد . إلى جانب أسلوب الحذف والذي ظهر بصفة خاصة ومتميزة ؛ إذ أنَّه أعطى للمتلقي حرية الإضافة والتأويل وجعله يسري في عمل ذاك دون تقيد أو إلزام ، كما أنَّ الشاعر استحضر جل الأساليب البلاغية الأسلوبية المعروفة، مما أكسب قصيدته رونق وجمال جعلها تنصهر مع رؤية الشاعر الدينية و الصوفية التي اتسمت بجو من الصفاء والتطهر والارتقاء في الحب النبوي والذي ينم عن الحب الإلهي .

III. المستوى الـدلالي :

يعتبر المستوى الدلالي من أهم المستويات التي يعنى بها الدرس الأسلوبي، بل تعده من أهم أحد المستويات التحليل اللغوي للنص الأدبي، والدلالة كانت محل اهتمام اللغويين منذ القديم سواء أكان ذلك عند العرب أم الأجانب، وكانت معنييها تختلف فما بينها أحيانا وتتقارب عندهم ، فيورد ابن منظور قوله حول معاني لفظ دل: "الدليل ما يستدل به، والدليل الدال. وقد دله على الطريق يدله دلالة (بفتح الدال أو كسرها أو ضمها) والفتح أعلى، وأنشد أبو عبيد: إني امرؤ بالطرق ذو دلالات. والدليل والدليلي الذي يدلك". ويسوق ابن منظور قول سيبويه وعلي- كرم الله وجهه- وقد تضمن قولهما لفظ "دل" يقول سيبويه: "والدليلي علمه بالدلالة ورسوخه فيها". وفي حديث علي- رضي الله عنه- في صفة الصحابة: "ويخرجون من عنده أدلة" وهو جمع دليل أي بما قد علموا فيدلون عليه الناس يعني: يخرجون من عنده فقهاء، فجعلهم أنفسهم أدلة، مبالغة."[1] وأما الفارابي فنجد الدلالة عنده هي ما يهتم بالألفاظ ووضع لها علم خاص وهو علم الألفاظ، والتي قسمها السبعة وهي: "علم الألفاظ المفردة وعلم الألفاظ المركبة، وعلم قوانين الألفاظ عندما تكون مفردة، وقوانين الألفاظ عندما تركب وقوانين تصحيح الكتابة، وقوانين تصحيح القراءة، وقوانين الشعر."[2] ذا ما يقارب المفاهيم التي جاء بها دي سوسير أي دراسة العلاقة التي تجمع بين الدال والمدلول .وابتداء من ذلك وأضحى هذا العلم في النقد المعاصر يهتم بالصورة المفهومية ؛أي أنه يهتم بجوهر الكلمات ومضامينها "فإن الدلاليات تدرس المعاني التي يمكن أن يعبر عنها من خلال البنى الصوتية والتركيبية."[3]

---

[1] ابن منظور، انظر لسان العرب،مادة دل ص394-395.

[2] الفارابي، إحصاء العلوم،تحقيق وتعليق وتقديم د. عثمان أمين ،دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط2 ، 1949 ص159.

[3] بيار جيرو، علم الدلالة، ترجمة منذر عياشي، دار الأطلس ، دمشق ، ط1، 1988 ص72.

ويقول ميشال زكريا: "أما علم الدلالات فهو مستوى من مستويات الوصف اللغوي، ويتناول كل ما يتعلق بالدلالة أو بالمعنى فيبحث مثلاً في تطور معنى الكلمة ويقارن بين الحقول الدلالية المختلفة".[1] "ولا يتضمن معنى اللفظة مجرد الموضوع الذي يقابلها، بل يشمل أيضاً جميع الارتباطات التي تبعثها اللفظة في أذهاننا فطبيعة اللغة لا تمكنها من نقل الموضوع فحسب، وإنما تجعلها أيضاً تنقل شخصية المتكلم الذي يعرض الموضوع ونواياه".[2]

ومن هنا يمكن القول بأنَّ :"اللغة هي مجموعة من العلاقات الثنائية القائمة بين جملة العلامات المكونة لرصيد اللغة ذاتها، وعندئذ نستسيغ أيضاً ما دأب عليه اللسانيين من تعريف العلامة بأنها تشكل لا يستمد قيمته ولا دلالته من ذاته، وإنما يستمدهما من طبيعة العلاقات القائمة بينه وبين سائر العلامات الأخرى"[3]

ومن وثمة أصبح هذا المستوى يقوم على أساس تحديد العلاقة بين الدال والمدلول وهي العلاقة التي لا يمكن ضبطها إلا إذا تعرفنا على طبيعة كل من الدال والمدلول وخواصهما وبالتالي فللإحاطة بالدلالة ينبغي علينا دراسة المعجم اللغوي الذي استعمله أبو حمو موسى الزياني في مولدياته، وذلك لدراسة المعاني والمدلولات التي ولدتها الدوال ،وطبيعة العلاقات القائمة بينها وبين سائر العلامات الأخرى أي من السِّياق الذي وردت فيه للانتهاء أخيرا إلى البنية الكلية التي تحكم النَّص الأدبي.

---

[1] ميشال زكريا، الألسنية: علم اللغة الحديث، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ط2، 1983. ص211.

[2] محمد مصطفى بدوي ،كولردج ، دار المعارف، مصر،د ط، 1957 ،ص97

[3] عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية،، المطبعة العربية، تونس ط، 1986، ص30.

2- الحقول الدلالية:

والحقل الدلالي هو "مجموعة من الكلمات تربط دلالتها ، وتوضع تحت لفظ عام "[1] ، لأن " المفردات التي تشيع في قطعة أدبية ما تكون فيما بينها أنواع من العلاقات التي لا تتوقف قيمتها على وظيفة كل كلمة مفردة في جملتها ، وإحدى هذه العلاقات هي ما يسمى الحقول الدلالية [2]، إنَّ الحقول الدلالية، هي الركن الأساسي الذي يعمل عليه محور الاستبدال، ذلك أن المُرسل سوف يستعمل أثناء كلامه ما لديه من رصيد مفرداته، هذا الرصيد المختزن، هو عبارة عن مجموعة من الحقول الدلالية، وهي التي عرفها سوسير (بالعلاقات الجمعية) ، فيقول عنها ":إن مكان هذه الجمعيات (المجموعات) (les rapports associatifs) هو العقل؛ إنها تشكلّ جزءا من ثروته الذاتية، وهي التي تشكلّ لغة الفرد الخاصة به[3]". من خلال مقاربتنا لمولديات أبي حمو موسى الثاني الزياني أمكننا الوقوف على طبيعة المعجم اللغوي الذي سخّره في خطابه الشعري والذي خطى به خطوة نحو التفرد والتميز، و أعطاه سمة خاصة بحصيلة لغوية متميزة ذات دلالات غير ثابتة متغيرة باستمرار ومنزاحة من حقل الآخر، ومن ثمة نقول أن الشاعر اعتمد على تقنيات تعبيرية أسلوبية ولغوية ،التي أعطت فعالية خاصة على صعيد التجربة الشعرية، لأنهما يشكلان بصمة الشاعر الخاصة التي تميز تجربته عن تجربة غيره من الشعراء الذين جايلوه ، والتي أسهمت إسهاما كبيرا في إبراز وسائله الدلالية الخاصة به، ومن ذلك يمكن النظر إلى شعر أبي حمو موسى الزياني اعتمادا على مبدأ الحقول الدلالية التي تنسجم مع الأسلوبية في نظرتها إلى الدلالة، وبناء على ذلك فقد قامت دراستنا التطبيقية في هذا المستوى على رصد أهم الحقول الدلالية التي وردت في القصائد المولديات ورصد أهم تشكلاتها المعجمية ومن أهم الحقول التي

---

[1] أحمد مختار، علم الدلالة، ، منشورات عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1988، ص97.

[2] شكري عياد ، مدخل إلى علم الأسلوب ،ص121

[3] Ferdinand de Saussure, Cours de Linguistique Générale .Bejaïa Talantikit.2002,p 148.

وردت في هذه القصائد هي:حقل الرحلة والأماكن المقدسة، حقل الحب، حقل الدعاء، ،حقل الحقيقة المحمدية ...الخ .

1 حقل الرحلة والأماكن المقدسة:

أ- الرحلة:

يمثل حقل الرحلة حقلا ثريا في مولدية أبي حمو موسى الزياني وهذا يظهر جليا في الأبيات التالية:

1 سَرَتِ الإبِلُ لَمّا ارْتَحَلُوا قَلْبِي حَمَلُوا فِي رَكْبِهِمِ[1]

2 زَارُوا الهَادِي بِهَوَى بَادِي وَحَدَا الحَادِي عَزْمًا بِهِمِ[2]

3 ويَا حَادِيًا يَحْدُو الرُّكَّابُ إِلَيْهِمُ أَنْخِ بِرَبِي نَجْدٍ وَسَلِّمْ عَلَى طَيِّ[3]

4 يا رَحْلِينَ ولِلْتَوْدِيعِ مَا عَطِفُوا وسَائِلِينَ وبِالْمُشْتَاقِ مَا عَرَفُوا[4]

5 يا حَادِيَ ظَعْنَهُمْ نَحْوَ الدِّيَارِ قِفَا نَنْشُدُ فُؤَادًا بِذَاكَ الحَيِّ قَدْ تَلَفَا[5]

6 شَدُّوا عَشِيَةَ يَوْمَ البَيْنِ وارْتَحَلُوا ولاَ دَرَى الصَّبُ بَعْدَ البَيْنِ مَا فَعَلُوا[6]

7 يا حَادِيَ العَيْسِ عَرِّجْ نَحْو أَرْبَعَةٍ باللهِ عُجَّ بِي عَلَى ذَاكَ المَحَلِّ عِجِ[7]

---

[1] عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص: 342.

[2] المرجع نفسه،ص: 342.

[3] المرجع نفسه ،ص: 346.

[4] المرجع نفسه،ص: 348.

[5] المرجع نفسه،ص: 349.

[6] المرجع نفسه،ص: 350.

[7] المرجع نفسه،ص: 363.

8-فَيَا حَادِيَ العَيْسِ نَحْوَ الحِمَى إِذَا جِئْتَ اللِّوَى واعْتَمَدْتَ الكَثِيبَا[1]

9 حَدُوا بِالنِّيَاقِ فَزَادَ اشْتِيَاقِي وسَالَتْ دُمُوعِي صَبِيبَا[2]

10وزَمُّوا الحُمُولَ وَأَمُّو الرَّسَولَ فَجَابُو السُّهُولَ مَعًا والشُّعُوبَا[3]

11 سَارُوا عَلَى البَزْلِ والحَادِي يَجُدُّ بِهِمْ والقَلْبُ مِنِّي إِلَى أَرْضِ الحِجَازِ صَبَا[4]

12 هَذِي الأَحِبَّةُ قَدْ شَدُّوا مَطِيَّهُمْ وأَسْرَعُوا بِقِبَابِ الحَيِّ نَحْوَ قُبَا[5]

13 فَقُلْتَ يا حَادِيًا والرَّكْبُ يَسْمَعُنِي رِفْقًا عَلَى الصَّبِ يا حَادِيَهُمْ فَأَبَى[6]

14 يا حَادِيَ العَيْسِ قِفْ بِاللهِ تُخْبِرُنِي بَيْنِي وَبَيْنَهُمْ عَهْدًا تَرَى قُرْبَا[7]

15- وجُوبَا الفَيَافِيَ والمَهَامَةَ واسْتَعْنْ عَلَى قَطْعَ أَسْبَابُ النَّوَى بِالعَوَالِجِ[8]

إذن نقول أنَّ الشاعر استحضر الألفاظ الدالة على الرحلة والتنقل من مكان تواجد الشاعر إلى المكان الذي يصبو إلى بلوغه أي المكان الذي يتواجد فيه المحبوب وهو الرسول صلى الله عليه وسلم، وقد ارتبطت هذه الألفاظ بالمكان أي أنها أعطت دلالة مكانية وفي بعض المواقف أعطت دلالة الزمان أي أنها دالة على وقت الرحلة.

1 سرت الإبل لما ارتحلوا ....التنقل والنزوح

2 زاروا الهادي...............................الزمان

3 وحد الحادي...............................الزمان

---

[1] المرجع السابق، ص: 367

[2] المرجع نفسه، ص: 368.

[3] المرجع نفسه ص: 368.

[4] المرجع نفسه، ص: 372.

[5] المرجع نفسه،ص: 373.

[6] المرجع نفسه،ص: 373.

[7] المرجع نفسه،ص: 373.

[8] المرجع نفسه، ص: 375.

4 ويا حاديا يحدو الركاب إليهم......التنقل والنزوح في حيز زماني معين(زمانية +مكانية)

5 يا رحلين....................................الزمان

6 يا حاديي ظغنهم نحو الديار..........................التنقل والنزوح (زمانية +مكانية)

7 وارتحلو..الزمان

8 يا حادي العيس عرج.......................... التنقل والنزوح (زمانية +مكانية)

9 فيا حادي العيس نحو الحمى...................... التنقل والنزوح (زمانية +مكانية)

10 حدوا بالنياق....................................الزمان

11 وزمّوا الحمول..................................الزمان

12 فجابو السهول معا والشعوبا....... التنقل والنزوح (زمانية +مكانية)

13 ساروا على البزل والحادي يجد.................... التنقل والنزوح (زمانية +مكانية)

14 شدوا مطيهم........................ الزمان

15 يا حاديا والركب........................... التنقل والنزوح (زمانية +مكانية)

16 يا حادي العيس قف..........................الزمان

17 وجوبا الفيافي والمهامة......................... التنقل والنزوح (زمانية +مكانية)

وكل هذه الدلالات كانت لها دلالة بلوغ الغاية، وقد أعطت دلالات ذات زخماً قويّاً من العواطف المتأججة لأنَّ الرحلة في القصيدة المولدية ليست الرحلة المادية التي نعرفها إنما هي رحلة معنوية بعيدة عن العالم المحسوس وهي ارتحال تعويضي عبر فضاء القصيدة في الزمان والمكان من الواقع المخيف الذي يرفضه الشاعر المليء بالمعاصي والمآثم واقتراف الذنوب ، ولهذا اختار الشاعر الرحلة الروحانية ليعبر عن رغبته في التخلص عن قيود المادة والاستعلاء عليها لعيش في الأمن والخلاص الذي يطهر روحه ويزكيها ويقربه من الله سبحانه وتعالى ورسوله الكريم .

ومن خلال ذلك تشكلت دلالات ذات طاقات إيحائية متحرّكة، وشاعرية متدفّقة، يزيدها توهّجا تناغما مع الحقول الدلالية الأخرى.

ب – الأماكن المقدسة:

إنّ هذا الحقل له علاقة وطيدة بحقل الرحلة ولقد حظي هو الأخر احتل مكانة كبيرة في مولديات أبي حمو موسى الثاني الزياني . والمكان المقدس هو كل مكان أخذ قداسة عند جمهور المسلمين وهي مكة المكرمة والمدينة المنورة والقدس الشريف وتكمن أهميتها في أنها مثلت أحداثا مهمة في تاريخ حياة النبي صلى الله عليه وسلم[1].

وقد نجدها في الأبيات التالية التي يقول فيها الشاعر :

1 حَطَّ العُشّاقُ رَكَائِبُهُمْ بَيْنَ العَلَمَيْنِ وبِالحَرَمِ[2]

2 شَدُّو عَزِمُوا فَازُوا غَنِمُوا لِمَا قَدِمُو لِحِمَى الحَرَمِ[3]

3 وعَرِّجْ عَلَى نَجْدٍ وسَلْعٍ ورَامَةٍ وسَائِلْ فَدَتْكَ النَّفْسَ فِي الحَيِّ عَنْ مَيِّ[4]

4 رَعَى اللهُ دَارًا بِالحِمَى قَدْ عَهِدْتُهَا وسَقَى ثَرَاهَا صَوبَ مَزْنَ سمَاوِيِّ[5]

5 فَيَا أَهْلَ نَجْدٍ أَنْجِدُونِي عَلَى الهَوَى فَإنَّنِي فِي بَحْرٍ مِنَ الشَّوْقِ لُجِّيِّ[6]

6 سَلاَمٌ عَلَى مَنْ البَقِيعِ وبالحِمَى سَلاَمٌ عَلَى البَدْرُ المُنِيرُ التُهَامِي[7]

7 وسَائِلاً بِرَبِي نَجْدٍ لِمَنْ عَرَفَا قَوْلاً ذِلِكَ المُشْتَاقُ قَدْ شُغِفَا[8]

---

[1] عبد القادر البار ، المجموعة النبهانية في المدائح النبوية، (دراسة أسلوبية)،ص 418.

[2] عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره ،ص: 343.

[3] المرجع نفسه ،ص: 343

[4] المرجع نفسه ،ص: 345

[5] المرجع نفسه ،ص 345.

[6] المرجع نفسه، ص: 346.

[7] المرجع نفسه، ص: 347.

[8] المرجع نفسه، ص: 349.

8 وأَبْصَرْتُ البَيْتَ والأَرْكَانِ والحِلَلاَ أَطُوفُ سَبْعَةَ أَشْوَاطَ بِهِ رَمَلاَ[1]

9 ألاَ لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أَزُورُ بطِيبَةَ رُبُوعًا بِهَا حِلُّ الهُدَى وبِطَاحَا[2]

10 فَيَا حَادِيًا يَحْدُو الرُّكَّابُ لِطيبَةَ يَجُوبُ بِهَا بَحْرُ الفَلاَةُ طِلاَحَا[3]

11 إِذَا جِئتَ نَجْدَا أَوْ نَشِقْتَ نَسِيمَا وشِمْتَ عِرَارًا رَبْوَةَ وبِطَاحاَ[4]

12 هبَّ النَّسِيمُ منْ أرضِ نجدٍ شَاقَنِي والبَرْقُ أَرَّقَنِي سَنَاه وَرَاقَنِي[5]

13 وبحالتي من شوق نجد ما ترى شوقا لن ركب البراق وقد سرى[6]

15 فَيَا حَادِيَ الرَّكْبُ نَحْو الحِمَى إِذَا جِئْتَ نَجدا وتِلْكَ الرُبَى[7]

16 وإِنْ جِئْتُ نَجْدً وأعْلاَمَهَا فَشَقَّ ثَرَاهَا بِدَمْعِيَ سَكِيبَا[8]

17 ألاَ يَجِدُّ السَرَى والسَيْرُ نَحْوَ ربى نَجْد وكَاظِمَة أكْرِمْ بِهِنَّ رُبَا[9]

18 وعنْ أرضِ نجدِ والعذيبَ وبَارِق ولا تخُبرَانِي عَنْ ذَوَاتَ الدَمَالِجِ[10]

19 وإِنْ جِئْتَ نَجْدَ فَتَنْشَقَ مِنْ تُرَابِهَا كَعَرفِ عَبِيرٍ أو كَطَيِّبِ النَوَافِحِ[11]

20 وإِنْ بَرَقَتْ مِنْ أَرْضِ نجدِ بَوَارِقٌ تُذَكِرُنَا عَهْدَ الهَوَى والهَوَادِجِ[12]

---

[1] المرجع السابق، ص: 351

[2] المرجع نفسه ، ص: 353.

[3] المرجع نفسه ، ص: 353.

[4] المرجع نفسه ، ص: 353

[5] المرجع نفسه ، ص: 355.

[6] المرجع نفسه ، ص: 357.

[7] المرجع نفسه ص:360.

[8] المرجع نفسه ،ص : 368.

[9] المرجع نفسه ، ص: 373 .

[10] المرجع نفسه ،ص375.

[11] المرجع نفسه،ص375.

[12] المرجع نفسه ،ص 376

21 وانْ جئْتَ أَرْضٍ الحجَازِ عَرَفتَهَا فَشقَّ ثَرَاهَا بالجمُوعِ المَوارِجِ[1]

22وقَضَّ مَنَاسِيكَ الحجَازِ بِأَسْرِهَا وزُرْ زَورَةَ تَقْضِ جَمِيعَ الحَوائِجِ [2]

الملاحظ في هذه الأبيات أنَّ الشاعر عمد إلى ذكر بعض الأماكن التي تحيط بالمدينة المنورى أو المكة المكرمة أو أماكن تقربها والتي تمثلت في :

نجد ← 11 مرة

الحمى ← 3 مرات

الحرم ← 2 مرتين

طيبة ← 2 مرتين

الحجاز ← 2 مرتين

دار ← 1 مرة

سلع ← 1 مرة

رامة ← 1 مرة

البقيع ← 1 مرة

العذيب ← 1 مرة

كاظمة ← 1 مرة

لم يورد الشاعر هذه الأسماء عبثا إنما أوردها للتبرك بها وإعطائها سمة القداسة وذلك سواء كانت هذه الأماكن قد وطئتها رِجل الحبيب المصطفى صلى الله عليه سلم ، أم قريبة منها باعتبار أنَّ القرب منها يعتبر في حد ذاته قداسة ومن خلال هذا نقول أنّ الشاعر انتهج طريق المتصوفة في

---

1 المرجع السابق ،ص376.

2 المرجع نفسه ،ص376.

تقديسهم لهذه الأماكن التي أعطوها رموزا للمجاهدة الروحية، وبلوغ هذه المقاصد هو الإشارة إلى بلوغ مقام المجاهدة في الله.

ولكن الشاعر عمد إلى ذكر هذه الأماكن باعتبارها مقصد لكل عبد مسلم في هذه المعمورة يسعى إلى التَّطهر من الذنوب والمعاصي ، والتقرب من الله سبحانه وتعالى بحب النبي والاقتداء به وإقامة سننه وسير على الطريق التي نهجها لنا من أجل بلوغ الفوز العظيم ونيل محبة الله سبحان وتعالى والعيش في اطمئنان وسلام في الدار الأبدية

2 حقل الحقيقة المحمدية:

يعتبر هذا الحقل من أهم الحقول الدلالية التي وردت في مولديات أبي حمو موسى الثاني الزياني، والحقيقة المحمدية تعني أنَّ الرسول صلى الله عليه وسلم موجود في الوجود قبل كل الموجودات ، وتعتبر ليلة مولد الرسول صلى الله عليه وسلم والإرهاصات التي سبقتها والمعجزات التي أتى بها هي جزء لا يتجزأ من هذه الحقيقة، ولقد أكثر شاعرنا الحديث عنها في قصائده المولدية ، ونجد ذلك في قوله[1]:

يَا لَيْلَةَ الإِثْنَيْنِ نُورُكِ قَدْ سَمَا   وانْجَابَتْ الظَلْمَاءُ عَنِ أَفَقِ السَمَا

وانْهَدَّ إِيوَانٌ لِكِسْرَى عِنْدَمَا   خُلِقَ النَّبِيُّ الهَاشِمِيُّ مُعَظَمَا

فِي لَيْلَةٍ غَرَا بِشَهْرِ رَبِيعِ

والبَدْرُ شُقَ بِغَيْرِ إِفْكٍ يُفْتَرَى   بِمُحَمَدِ المُخْتَارِ مِنْ خَيْرُ الوَرَى

والجِذْعُ حَنَّ إِلَيْهِ مِنْ غير امترا   والماء نبعا من أنامله جرى

من غير ممنون ولا ممنوع

[1] عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره ،ص 357.

ويقول في قصيدة أخرى[1] :

نَبِيٌ أَتَى رَحْمَةً لِلْعِبَادِ وأَظْهَر لِلْحَقِ نورا خَبَا
ونِيرَانُ فَارِسَ قَدْ أُخْمِدَتْ فَلِلَّه ذَلِكَ مَا أَعْجَبَا
وكِسْرَى تَسَاقَطَ إِيوانَهُ وذَاقَ مِنَ الرُعْبِ كاس الظبَى
وخَرَّت قَوَاعِدُ إِيَوَانِهِ وصَارتْ رَمِيمَا كَمِثْلِ الهبَا
وكَلَّمَتْ الوُحُوشُ لِلْمُصْطَفَى ونَطَقَ الذِّرَاعُ لَهُ أَعْجَبَا
وحَنَّ لَهُ الجِذْعُ مُسْتَوْحِشَا وكَلَّمَهُ الظَبْيُّ مُسْتَغْرِبَا
وشَقَّ لَهُ البَدْرُ عِنْدَ التَمَامِ ورَدَّتْ لَهُ الشَّمْسُ أَنْ تَغْرِبَا
وأَسْرَى بِهِ لَيْلَةَ الارْتِقَا تجُلُ عَنِ الوَصْفِ أَنْ تَحْسُبَا

والأمثلة عديدة في قصائده المولدية، التي تنوعت فيها الدلالات والإيحاءات والإيماءات والإشارات بحيث أعطت للمتلقي والدارس الأسلوبي مجالاً واسعاً من التأويل والاستنباط والتحليل.

لقد عمد الشاعر إلى ذكر إرهاصات النبوة للرسول صلى الله عليه وسلم، وتعظيم ليلة الاثنين التي ولد فيها خير الأنام محمد عليه الصلاة والسلام وذكر معجزة الإسراء والمعراج التي خصَّه بها الله سبحانه وتعالى على غيره من الأنبياء، وتكلم الظبي، وانشقاق القمر...الخ. وهذا كله ما ذكر إلا لتعظيم مكانة الرسول صلى الله عليه وسلم، والإقرار بوجوده والإيمان به، والاعتزاز به على أنَّه نبي الأمة وهو الرَّحمة التي جاءت للعالمين ، وهو النَّبي الله الذي خصه سبحانه وتعالى بالشفاعة لأمته يوم الحشر. ولعلَّ السَّبب الَّذي جعل الشاعر يركز على هذه الحقيقة هو الحب النَّبوي الَّذي يرتقي بصاحبه إلى الحب الإلهي والفوز في الآخرة بأوسع الجنان والشرب من حوض خير الأنام.

3- حقل الحب :

[1] المرجع السابق، ص 361.

ويحتوي هذا الحقل على تلك البنى المألوفة في أشعار الحب والغزل ، التي ألفناها في المورث العربي القديم بحيث يكون موضوعها الأساسي المرأة .

يعد الحب من أهم المواضيع التي تقوم عليها القصائد المولدية وخاصة مولديات أبي حمو موسى الثاني الزياني ، وقيل إنَّ المحبة موافقة المحبوب فيما ساء وسر ونفع وضر[1] ، وعلى هذا الأساس ظهر الشاعر عاشقا ولهان محباً ومشتاقاً لحبيبه ومن ذلك قوله:

1 نَامَ الأَحْبَابُ ولَمْ تَنَمِ عَيْنِي بِمُفَارَقَةِ النَّدَمِ [2]

2 وقُلْ ذَلِكَ المُضَنىَّ المُعَذَبُ بالهَوَى يَمُوتُ ويَحْيَ فَارْثِ لِلْمَيِّتِ بالحَيِّ[3]

3 نَزَلْتُمْ مِنْ فُؤَادِي مَنزِلًا حَسَنَا وكُلُّ مَا سَاءَنِي فِي حُبِكُمِ حَسُنَا[4]

4 مُشَوَّقٌ تَزَيَا بالغَرامِ وِشَاحَا مَتَى جَرَى ذِكْرَى الأَحِبَّةَ بَاحَا[5]

5 والبَيْنُ أَشْعَلَ نَارُ الوَجْدِ فِي كَبِدِي والدَّمْعُ يَضْرِمُهَا فِي القَلْبِ وَاعَجَبَا[6]

6 وقُلْ لِسُلَيْمة لَسْتُ أَسْلُو بِحُبِهَا وانَّ طَرِيقَ الغَيُّ لَسْتُ بِنَاهِجٍ[7]

7 وَسِيلَتُنَا للهِ حُبُّ نَبِيُّنَا بِصِدْقِ قُلُوبِ لِلْقُبُولِ مُحَاوِجِ[8]

تعتبر هذه الأبيات مجرد أمثلة على ما ورد من ألفاظ الحب والعشق والهوى في المولديات، لأنَّ الشاعر أورد منها الكثير وأعطى من خلالها دلالات منزاحة عن المألوف ، بحيث تجردت عن العلم

---

[1] ابن القيم الجوزية ، طريق الهجرتين وباب السعادتين ،دار الجوزي للنشر والتوزيع ، القاهرة، مصر، ط1، 2011،ص 348.

[2] عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني ، حياته وآثاره،ص:341.

[3] المرجع نفسه ،ص: 345.

[4] المرجع نفسه ،ص: 348.

[5] المرجع نفسه ،ص: 352.

[6] المرجع نفسه،ص: 371.

[7] المرجع نفسه ،ص: 376.

[8] المرجع نفسه، ص: 377.

المحسوس وتعلق بالعالم الروحاني اللّدني الطّاهر ، وقد تفاوتت نسب ورودها في المولديات، ونحن بصدد إحصاء هذه الألفاظ ركزنا على البعض منها وأهملنا بعضها وذلك لكثرها ، وهي كالأتي :

الألفاظ التي لها دلالة الحب	عدد تكرارها بالنسبة لعدد الأبيات 508	نسبة تكرارها بالنسبة لعدد الأبيات% 508
الحب	58 مرة	%11.41
القلب	53 مرة	%10.43
الشوق	51 مرة	%10.03
الهوى	26 مرة	%05.11
الغرام	11 مرة	%02.16
الفؤاد	09 مرات	%01.71
المودة	2 مرتين	%0.93
الهيام	2 مرتين	%0.93

ومما يلاحظ على هذه النّسب أنها وردت متفاوتة ، وذلك حسب نفسية الشاعر المتقلبة بين الفينة والأخرى، والتي هي دائما في توتر مستمر ،وبذلك نقول أنّ أبا حمو موسى في مولدياته شكّل سلما متدرجا في الحب، والذي من خلاله أعطى فعالية قصوى في تكسير جو النَّص الاعتيادي مما خلق تنوعا وتطورا في الانفعالات التي تجعل المتلقي يتفاعل معه تفاعل لاشعوري يكسر توقعه .

وقد نجد هذه الألفاظ مصحوبة بألفاظ الألم والحرقة والدموع والجوى والنَّوى والنأي والبعد عن الحبيب وقد نجد الشاعر يذكر الوشاة والعواذل الذين كانوا سببا في بعد المحبوب عنه وهجره، وذلك ليعبر عن العوائق التي كانت تحول بينه وبين محبوبه رسول الله صلى الله عليه وسلم والتي

تتمثل في الهوى ، والنَّفس التي تغر بصاحبها والشيطان الذي يحجب العبد عن ربه ويقف عائقا بينه وبين الغاية التي يصبو إليها من أجل الفوز في الآخرة ،ويمنعه من تتبع سنة رسول الله صلى الله عليه وسلم.

ومن خلال هذا المعجم نقول أنَّ شاعرنا قدم جملة من الألفاظ الدالة ، والتي أسهمت إسهاما كبيرا في نقل انفعالاته وأحاسيسه الوجدانية؛ وذلك حسب مواجده ورغباته وانفعالاته الشعورية والوجدانية ، وبهذا حقق انزياحا بارعا عن تلك الاستخدامات الغزلية المألوفة والتي عهدناها من قبل عند شعرائنا العرب القدامى .

لقد تميز أبو حمو موسى الثاني في اتكاءه على معجم الحب باستحضار عنصر المرأة وقصص الحب وذلك لخلق صورة دينامية تبرز العلاقة التي تربط بين الحب الأرضي و الحب السماوي الإلهي؛ أي بين العاشق والمعشوق ، وإذ لم تكن في صيغة المرأة مصرحة ، فإننا نجده يخاطبها في جو من الحوار المتبادل ،كما نلاحظ ذلك في الأبيات التالية:

1 نَزَلْتُمْ مِنْ فُؤَادِي مَنْزِلاً حَسَنَا وَكَلُّ مَا سَاءَنِي فِي حُبِّكُمْ قَدْ حَسُنَا
بِنْتُمْ فَلَمْ أَتَّخِذْ مِنْ بَعْدِكُمْ سَكَنَا وحُبُّكُمْ فِي صَمِيمِ القَلْبِ قَدْ سَكَنَا
وبُعْدُكُمْ صَارَ عِنْدِي بَسَنَا[1]

2 أَلِفْتُ الضَنَى وأَلِفْتُ النَّحِيبَا وَشَبَّ الأَسَى فِي فُؤَادِي لَهِيبَا
وحَقَّ لِنفْسِي أَسَى أَنْ تَذُوبَا ولِلْدَّمْعِ مِنْ مُقْلَتِي أَنْ تَصُوبَا
وقَدْ كُنْتُ بِالوَصْلِ مِنْكُمْ قَرِيبَا فَأَصْبَحْتُ بِالهَجْرِ مِنْكُمْ غَرِيبَا
جَفَانِي الحَبِيبُ فَسَرَّ الحَسُودُ وأَدْنَى البَعِيدُ وأَقْصَى القَرِيبَا[1]

[1] عبد الحميد حاجيات ، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره ، ص:348.

[1] المرجع نفسه ، ص: 365.

ومن خلا الأبيات السَّابق ذكرها ؛ نستنتج أنَّ الشاعر شقَّ لنفسه طريقا مليئا بالمصاعب والمعانات و المشقة وطول الطريق التي توصله إلى نيل رضا المحبوب ، وما ذاك إلا كناية عن المحبوب الحقيقي وهو محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم والذي يتَّخذه الشاعر وسيلة للفوز والنجاة وإذا قلنا محبة الرسول صلى الله عليه وسلم نقول محبة المحبوب الأعظم الله سبحانه وتعالى.

ومن ثمة نقول أنَّ ظواهر ألفاظ الحب عند أبي حمو موسى الثاني ، هي انعكاسات لبواطنها، وأقنعة لجواهرها والتي تأرجحت بين عالم المادة وعالم الروح .

ولاشك أنَّ أبا حمو موسى الثاني يستقي أصول مذهبه من مرجعية دينية خالصة مستمدة من الكتاب والسنَّة ، إذ أنّ فعل الحب قد جسده النَّص القرآني من خلال قوله تعالى: ﴿ فَفَسَوْفَ يَاتِي اللّهُ بِقَوْمٍ يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَهُ أَذِلَّةٍ عَلَى الْمُومِنِينَ أَعِزَّةٍ عَلَى الْكَافِرِينَ يُجَاهِدُونَ فِي سَبِيلِ اللّهِ وَلاَ يَخَافُونَ لَوْمَةَ لَئِمٍ ذَلِكَ فَضْلُ اللّهِ يُوتِيهِ مَن يَشَآءُ وَاللّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ ﴾[2] ، وكذا قوله :﴿ وَالَّذِينَ ءَامَنُوا أَشَدُّ حُبّاً لِّلّهِ وَلَوْ تَرَى الَّذِينَ ظَلَمُواْ إِذْ يَرَوْنَ الْعَذَابَ أَنَّ الْقُوَّةَ لِلّهِ جَمِيعاً وَأَنَّ اللّهَ شَدِيدُ الْعَذَابِ ﴾[3] ، وكذلك قول الله تعالى : ﴿ قُلْ اِنْ كُنتُمْ تُحِبُّونَ اللّهَ فَاتَّبِعُونِي يُحْبِبْكُمُ اللّهُ ﴾[4] ، يعني أنَّ متابعة الرَّسول هي موافقة حبيبكم ، فإنَّه المبلغ عنه ما يحب وما يكرهه، فمتابعته موافقة لله في فعل ما يحب وترك مايكره.[5]

3- مستوى التنـاص: INTERTEXTUALITÉ

[2] سورة المائدة الآية :56.

[3] سورة البقرة، الآية :164.

[4] سورة آل عمران الآية : 30.

[5] ابن القيم الجوزية ، طريق الهجرتين وباب السعادتين، ص: 348.

إنّ مصطلح التّناص في صورته النّظرية الحالية هو اكتشاف غربي اتّخذ عند النقاد الغربيين أنفسهم عدة مفاهيم قبل أن يصبح متداولا في ساحتنا النقدية.[1] ومن خلال هذا نقول أنّ التّناص مصطلح حديث، ظهرت بذوره الأولى في منتصف الستينيات من القرن الماضي، حين استخدمته الناقدة اللسانية جوليا كريستيفا J. KRISTEVA ، والتي أ ّكدت على صرامة التّفكِير الباختينِي، من خلال بحثِها عن مفاهيم باختِين M.BACHTINE (1895-1975) ، وذلك باعتمادها على دراستيه حول دوستويفسكِي Fiodor Dostoïevski، ورابليه François Rabelais [2]، وعرّفته بقولها: "إنَّه أحد مميّزات النَّص الأساسية، والتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها [3]"غير أنَّ استدعاءه يتطلب تنظيما للمعرفة في الذاكرة وتنشيطها بكيفية تخدم الفهم، وهذا بالتحديد ما يؤكده علم النفس المعرفي وربما هذا ما عنى جانبا منه مانجنو D.Mainguenea في كتابه التداولية من أجل النَّص الأدبي حين قرّر أنَّ الفهم يستنفر مجموعة من القدرات لقطع مسافة خطابية موجهة زمنياً بانسجام [4]، فكل نَّص –على حد تعبير بارت R. Barthes–نسيج جديد من الشواهد المتطورة [5].

وهذا يعني أنَّ كل نَّص لاحقَّ له علاقة مع نَّص سابق لأنَّ النُّصوص لا تنبثق من عدم إنَّما تبقى على صلة وطيدة مع بعضها لتعطي فعالية وحيوية تضمن ديمومتها ، ولهذا فإنَّ النصّ

المتناصّ يعطي سمة خاصة إذ: "أنّهُ يتيح . بفاعلية القراءة . تزامن البنيات مهما اختلفت مساقاتها

[1] حسن بن مالك، تجليات الاتجاه النَّسقي في النقد الروائي العربي ، مخطوط ، رسالة دكتوراه، إشراف الدكتور قدور إبراهيم عمار، جامعة وهران، الجزائر، السنة 2006/2005، ص 222.

[2] Julia.Kristiva, Recherches pour une sémanalyse.ed .du seuil , 1999, pp 82.-84

[3] – سعيد علوش معجم المصطلحات الأسلوبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1 ، 1985، ص215 .

[4] Dominique Maingueneau, pragmatique pour le discours. litteraire,Bourdas,Paris,1990 ,p36

[5] Barthes .R,theories du texte .dictionnaire des genres et notions litteraires .A.Michele,p100

الزمنية، وذلك من خلال التواليات والدّالات، التي تنفتح على تاريخية زمنية ومزمّنة أيضاً. وكأنها بذلك . اختزال لخطاطة التشكّل الأدائي، ممّا يتيح فضاءات تأويلية، وكأن الملفوظات المتعدّدة في خطابات نصوص أخرى. تتحوّل في النصّ المتناصّ إلى ملفوظ، يجمع الكلّ في واحد".[1] ومما لا شكّ فيه أنّ التناصّ يوسّع من فضاء القصيدة، ويرفدها بطاقة إيحائية ودلالية جديدة، لذلك فإن إنتاج التناصّات لا يتمّ إلا من خلال تقاطعها مع الذات، التي يعاد عبر صيرورتها، إعادة إنتاج هذه التناصّات، وإعطاؤها دلالات جديدة، نابعة من الوضع السوسيو/ثقافي لمؤلّف النصّ،[2] وبذلك فإن كل نص ليس عبارة عن وعاء لنص سابق أو حمال له دون مقصدية دلالية ، إنما كل نص هو بمثابة رحم لنصّ آخر والذي يظهر من خلاله كمولود جديد إذ انه يلبسه ثوب جديد بصورة فنية أخرى ذات فعالية تواصلية ، تسهم في خلق شعرية النص ، لأنّ كلّ قصيدة لدى الشاعر انفتاح جديد لانفتاح وامتداد قديم، وفق رؤية الشاعر واستثماره لطاقته الثقافية المخزونة، التي تسهم في إثراء النصّ، وشحنه بدفق إيحائيّ ودلاليّ عميق[3]. وهذا ما نستشفّه أيضاً من قول ريفاتير: "ليست القصيدة موضوع قراءات تقدّمية واسترجاعية لنصّها فحسب، بل هي أيضاً نسق قادر على إرجاع قابل للتوسيع، ولكنّه يظلّ إرجاعاً إلى كلمات يراقبه التناصّ".[4]

إن النصّ المتناصّ له قدرة إيحائية، تمكّنه من السيطرة على القارئ حتّى عندما تطمس معالم النصّ المتناصّ .[1]

إن للتناص — عند أبي حمو موسى الثاني – فعالية خاصة ، والتي أسهمت إسهاما كبيرا في تشكيل بنى فنية متميزة لقصائده المولدية.

---

[1] رجاء عيد ، القول الشعري منظورات معاصرة ، ص227.

[2] حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997،ص 39.

[3] عصام شرتح ،الظواهر الأسلوبية في شعر بدوي جبل ، ص 175.

[4] ريفاتير ميكائيل ، سيمونطيقا الشعر ، تر : محمد معتصم ،منشورات كلية الأدب والعلوم الإنسانية ، الرباط / لبنان،ط1، د ت، ص 229.

[1] عصام شرتح ، الظواهر الأسلوبية في شعر بدوي جبل ، ص 176.

لقد تنوعت أشكال التناص في القصائد المولدية، إذ أنها اتخذت أنماط مختلفة ، وذلك حسب الخلفية الثقافية والتاريخية والدينية التي يكتسبها شاعرنا ، فنجدها في أغلب الأحيان عبارة عن استلهامات واستدعاءات من القرآن الكريم ، بحيث أنها ظهرت بصورة كثيفة ومسيطر على القصائد المولدية، والتي أعطت قوة خاصة ساهمت في تشكيل بنية النص الأسلوبية

ومن ثمة حاولنا بأن نقف على التناص القرآني دون أنواع التناص الأخرى لنظهر خصوصياته الدلالية التي وردت في القصيدة ،لأنها لعبت دورا هاما في إنتاج دلالة النص .

وكما قلنا سابقا إن أبا حموموسى الزياني له مرجعية دينية وأنه يستقي مذهبه من معالم القرآن الكريم ، إذ كان له مصدر من مصادر الإلهام الشعري ، وهذه صفة من صفات الشعر المولديات، التي تقوم على الصفاء والتطهر والتأمل في الكون والتّدبر في الخلق وهذا كله ينبع من معالم التي نص بها القرآن الكريم.

إنّ تناص الشاعر بالقرآن أحدث نوعا من الانزياح بحيث أضفى من خلاله جو من القداسة، والذي أسهم في خلق حالة لاشعورية لدى المتلقي بحيث تجعله يتجاوب معه دون انقطاع ويستشف من خلاله حقائق الأشياء بنوع من الارتياح النفسي والإشراق العقلي ،كما أنه يربطه ربطا مباشرا مع النص الغائب ، ومن ثمة لا يجد المتلقي أي صعوبة في استحضاره للنص الغائب .

إن التناص عند أبي حمو موسى الزياني في قصائده المولدية يأتي جليا تارة ويأتي خفيا تارة أخرى والإشارة هي التي تنوب عليه. بقي أن نشير في هذه الأبيات إلى تقنية التناص التي تتضح بشكل واضح في بعض الأساليب البنائية في لغة الشاعر متأثرة بلغة القرآن الكريم والحديث النبوي

ولقد استطاع الشاعر توظيف هذه التناصات بطريقة فنية رفيعة توحي بوعي الشاعر بتوظيفاته التناصية التي ساهمت في بناء قصائده بحيث أعطتها توهجاً دلالياً ، وهذا مما يؤكد لنا مرجعية شاعرنا الدينية المتمسكة بمعالم القرآن التي نص عليها

قبل أن نتعرض في دراستنا إلى التناص بالقرآن الكريم نذكر تناص الشاعر بما ورد في التراث الشعري العربي ومن مثل ذلك قصيدة "المنفرجة " الحاضرة بقوة في مسيرة الشعر الجزائري فكانت محط تأثرٍ كبير من الشعراء الذين جاؤوا من بعد ابن النحوي، يستحضرون معانيها وإيقاعَ ها ورويها وتوجهها الديني والأخلاقي ومن الشعراء الذين تأثروا بها أبو حمو موسى الزياني في قصيدته (يا من يجيب ندا المضطر في الديج)؛ إذ نجد روح المنفرجة في القصيدة بادية بقوة فيها، ومن الأبيات التي يبدو التعلق بها واضحا في ثناياها قوله:

و لُطْفُ رَحمَتِهِ يَأْتِي عَلى قَنَطٍ   إذَا القَنوطُ دَعَا يا أَزْمَة انفرجي[1]

فالبيت يحيل إلى قول ابن النحوي في مطلع المنفرجة

اشْتَدِّي أزمَة تنْفَرِجِي   قَدْ آذنَ لَيْلُكِ بالبلَجِ[2]

وقد نجده يتقطاع في بيت شعري لأبي نواس حين يعترف بعظَمِ ذنوبه وكثرتها، ويثق في عفو الله ورأفته بالجناة:

يا ربِّ إن عَظُمتْ ذُنوبِي كَثْرَةً   فَلقَدْ عَلِمْتُ بأَّن عَفْوَكَ أَعْظَمُ

إنْ كانَ لَا يرجُوك إلاَّ محسنٌ   فبِمنْ يلوذُ ويْستَجِيرُ المجْرِمُ؟[1]

فنجد أبا حمو موسى يضمن هذا القول في بيت له والذي يقول فيه :

يا ربِّ ذُنوبِي قَدْ عَظُمُتْ   فَمُنْنْ بالَعفْوِ عَنْ مُجْتَرِمِ[2]

أما في ما يخص التناص بالقرآن الكريم فهو كثير في المولدات وقد نذكر منه قول أبي حمو موسى الزياني المتضمن آية قرآنية:

---

[1] عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص:362.

[2] محمد بن رمضان شاوش الغوثي بن حماد، إرشاد الحائر إلى آثار أدباء الجزائر، ج1، دط، دت، ص 92.

[1] أبو نواس، الديوان، تحقيق، عمر فتروق الطّباع، دار الأرقم بن ا أبي الأرقم للطباعة والنشر، بيروت، لبنان ط1، 1998،ص: 532.

[2] عبد الحميد حاجيات، المرجع السابق ، ص: 342.

يا مَنْ يجيب ندا المضطر في الدَّ يَجِ ويكْشِفُ الضُّر عِنْد الضِّيقِ والهَوَجِ[3]

والآية هي قول الله تعالى: ﴿أَمَّن يُجِيبُ الْمُضْطَرَّ إِذَا دَعَاهُ وَيَكْشِفُ السُّوءَ وَيَجْعَلُكُمْ خُلَفَاءَ الْأَرْضِ أَإِلَٰهٌ معَ اللهِ قَلِيلاً ما تَذَكَرُونَ﴾[4] .

ونجد شاعرنا في موضع آخر يرتبط لدرجة كبيرة بالسِّياق القرآني فيقول

يا كاشِفَ الضَر عَن أيوبَ حِينَ دَعَا قَد مَسَّني الضر فاكشفْ ضر كلِّ شَجِي

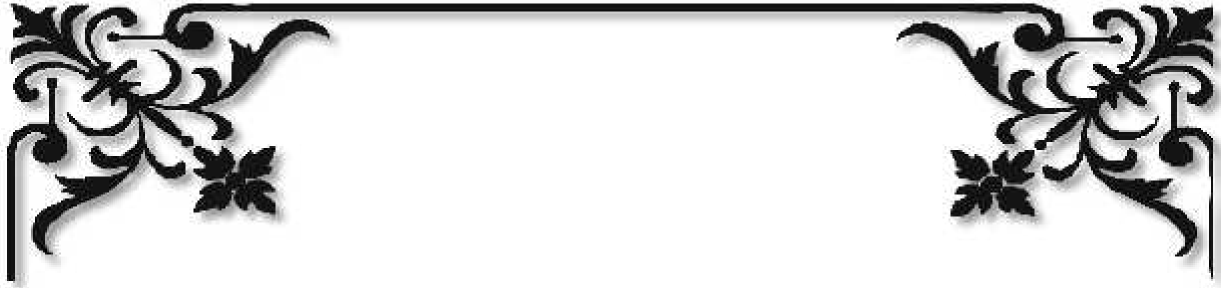
والبيت يشير إلى قوله تعالى: ﴿ وَأَيُّوبَ إِذْ نَادَى رَبهُ أَنِّي مَسَّنِيَ الضَّرُ وَأَنتَ أَرْحَمُ الراحِمِينَ ﴾[5]

والناظر إلى الأمثلة السابقة يدرك مدى إفادة الشعراء من النص القرآني، وقدرتهم على توظيفه في النص، واستيعابه في التشكيل الفني من خلال الصيغة المحكمة والإيقاع، ضمن مرتكزات التناصّ التي تجعل من النص الغائب والنص الحاضر وحدة فكرية واحدة .

[3] المرجع نفسه ص: 362.

[4] [سورة النمل، الآية 62]،

[5] [سورة الأنبياء، الآية: 83]



خاتمة



حسب هذه الدراسة أنها سعت إلى معالجة موضوع البنى الأسلوبية في مولديات أبي حمو موسى الثاني، ومن خلالها حاولت أن أستغل الأسس المعرفية التي جاءت بها الأسلوبية البنيوية والتعبيرية والإحصائية لدراسة شعر المولديات عند أبي حمو موسى الثاني ، وذلك من أجل تحديد الأطر الفنية والأساليب اللغوية التي تمتاز بها هذه المولديات، وقد تناولت الدراسة بالتحليل المستويات اللغوية الأربعة: الصوتي والتركيبي والدلالي وحتى مستوى التناص مما ساعد على تحليل الكثير من الظواهر الأسلوبية وبيان وظيفة كل منها. ولابد من وضع نقطة النهاية والتي من خلالها نذكر أهم النتائج الأساسية التي خلصت إليها من خلال هذه الدراسة والتي تمثلت في ما يلي:

- مازالت الأسلوبية علما ناشئا يسعى إلى التطور ، وذلك من خلال احتكاكها بالعلوم الأخرى كالسمياء ، التأويل وكل ما يخص النقد المعاصر... كما أنها تسهم إسهاما كبيراً في إبراز الظواهر الفنية والجمالية التي يحفل بها النص، كالخروج عن المألوف (الانزياح)الذي يكسر توقع المتلقي بتلك الصدمة التي يحدثها له ، وفك الشفرة والرمز لإبراز الدلالة المراد الوصول إليها.

- لم يعن أحد من القدماء أو المحدثين بتاريخ المولديات باعتباره فنا أدبيا عربيا مغربيا، لأن الذين أجادوه لم يكونوا في الأغلب من فحول الشعرا ء، ولأنه لم يطرد في التاريخ، ولم يكن فنا ظاهرا بين الفنون الشعرية كالرثاء، والوصف، والنسيب، وإنما هو فن نشأ وارتبط بمولد

النبوي الشريف فهو بذلك لون من ألوان المديح النبوي التي يعكس فيها الشاعر حبه الشديد لأعظم خلق في الكون محمد صلى الله عليه وسلم .

- إنَّ لشعر المولديات غايات دينية وأدبية وخلقية تسعى إلى تهذيب النفس البشرية بطريقة بديعية، كما أن القصيدة المولدية لها بنية هيكلية تشبه قصيدة المديح النبوي والتي تتمثل في المقدمة الغزلية أو الطللية والتخلص والموضوع والخاتمة التي تتنوع بتنوع المشاعر والأحاسيس.

- إنَّ شعر المولديات لا يرفض التعامل مع المناهج النقدية الحديثة ؛ بل هو في أمس الحاجة إليها، بحيث أنها تمنحه قراءات متجددة ومعاني متغيرة، لأن شعر المولديات لا يرسوا عند معنى محدد ووحيد؛ بل يحتاج بأن يتجدد ويعمق ويوسع بتعدد القراءات حتى يظل حيا ويضمن له بالخلود.

-إنّ مولديات أبي حمو موسى الثاني عرفت كيف تجد طريقها إلينا من خلال إيقاعها المتميز وتراكيبها الرصينة وحقولها الدلالية المتنوعة ومعجمها الشعري المتناسق ، مما جعلها فسيفساء منسجمة الألوان متناسقة العناصر باهرة الجمال ، وبهذا بقيت حية و خالدة في أذهان القراء وذاكرة الأدب بامتدادها من الماضي البعيد إلى الحاضر ومازال الامتداد إلى المستقبل.

-قد برزت مجموعة من الظواهر الصوتية في مولديات أبي حمو موسى الثاني ، فتبين لنا توفرها على إيقاع متنوع ومختلف على حسب الأوزان التي استعملها الشاعر رغم أنَّه لم يورد الكثير من البحور الخليلية إلا أنَّ متتبع هذه الدراسة سوف يلاحظ إنَّ الشاعر عمد إلى استعمال البحور الشائعة ذات النَّفس الطويل ، والتي تناسبت و تجربته الروحية والذاتية، ومن الألوان البديعية المتنوعة التي حفلت بها القصيدة.

كما اتضح أنه يستخدم الأصوات المجهورة التي أثرت الإيقاع الخارجي والداخلي لموسيقى النص، بحيث تشكلت من خلاله دلالات إيحائية تلاءمت وحالته الشعورية .

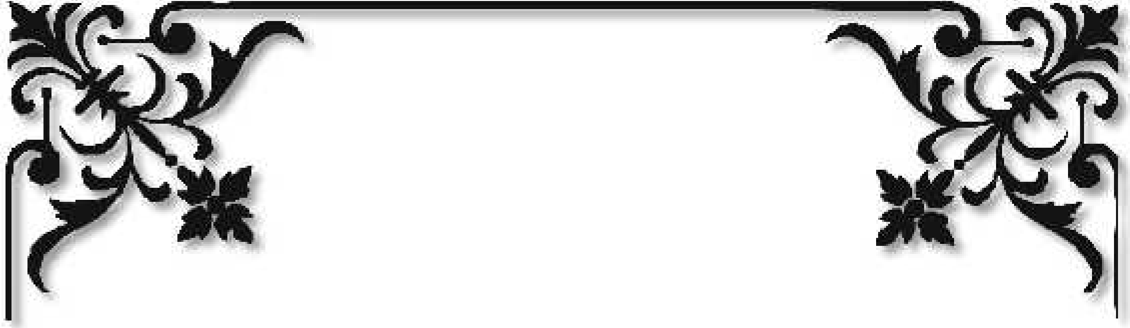
– وقد تبين لي أن أبا حمو موسى الزياني كان يسعى دائما إلى معان خاصة تتعلق بمسألة الحب النبوي وحب الذات الإلهية وذلك من خلال تكراره لبعض الأصوات المهموسة ليبرز لنا إصراره على ذلك الأمر مدعما إياه بالتجنيس سواء كان تاماً أو ناقصاً أو اشتقاقياً في نوع من الإلحاح. وقد كان الصبر وثقته بربه هي التي زادت من إصراره على بعث تلك الظواهر الصوتية التي تلاءمت جدا وحالته الشعورية.

– وقد ظهر لي كذلك بأن شاعرنا كان كثير العدول والانزياح عن التراكيب الأصلية للجمل الأساسية والذي أعطى من خلاله سمة أسلوبية متميزة ، كسمة التقديم والتأخير والتي ظهرت بأنها نمط أسلوبي يميزه عن غيره، و عنصر الحذف الذي حفلت به القصيدة والذي وضع أسسه ونوع في استخدامه بما يتناسب وتجربته الروحانية الاستنباطية ، ولقد شكلت هذه العناصر حضورا واسعا في شعره مما جعلها ظاهرة أساسية في تراكيبه اللغوية .

– أما في ما يخص المستوى الدلالي فقد حاولنا أن نزيل الغطاء كليا عن لغة القصيدة التي أخذت منحى صوفياً بمعانيها ودلالاتها ، وذلك من خلال الكشف عن أهم الدلالات التي يعبر فيها الشاعر عن حبه وشوقه للرسول صلى الله عليه وسلم ، والتي تميزت برمزيتها المبهمة وإشارتها التي يصعب فكها ، والتي انزاحت دلاليا عن معناها المتداول لتعطي بعدا فيزيقيا وفلسفيا مرتبطا بالماورائية ؛ أي أنها تعبر عن تجربة روحانية تستعلي عن عالم المادة رغبة منه في التطهر والصفاء والنقاء وترك المعاصي والذنوب والتخلي عند الدنيا للفوز بالآخرة أي الدار الأبدية والتي يصل إليها إلا عن طريق الصبر والمشقة ومجاهدة النفس. كما أنني اكتشفت كيف

جمع الشاعر عدة ألفاظ لغوية سطحية من عدة حقول دلالية حيث اختلفت دلالاتها على حسب مصادرها، والتي انسجمت مع الأسلوبية في نظرتها إلى الدلالة فشكلت نسيجا متلاحما مما ساعد على الكشف عن أهم الدلالات التي تعددت وتنوعت في القصائد المولدية ، والحقول التي وردت في الدراسة وهي حقل الرحلة والأماكن المقدسة وحقل ، حقل الحب والحقيقة المحمدية.

– لقد ساهم التناص في خلق شعرية خاصة للقصيدة وخاصة التناص القرآني الذي ألبسها ثوب من القداسة بحيث أعطاها انفتاحًا وتبلورًا جديدًا وهذا إن دلّ على شيءٍ فإنّما يدلّ على حيوية القصائد المولدية وقدرتها الإيحائية.



قائمة المصادر والمراجع



* القرآن الكريم ، رواية ورش عن نافع من طريق أبي يعقوب الأزرق، القدس للنشر والتوزيع، القاهرة، 2011 .

أولا:المصادر:

1 ابن حجة الحموي ، خزانة الأدب وغاية الأدب: المطبعة الخيرية- القاهرة 1304 هـ

2 ابن الخطيب ، لسان الدين: الإحاطة في أخبار غرناطة، تحقيق :محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط1، 1975م، ج3،

3 ابن الخطيب الدين لسان ، ديوان ، الصيِّب والجهام والماضي والكهام ، تحقيق: محمد الشريف قاهر، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر 1973

4 ابن الخطيب لسان الدين ، تحقيق الدكتور إحسان عباس –دار صادر – ط2، 1997 ج6

5 ابن الخطيب، لسان الدين، نفاضة الجراب في علالة الاغتراب ، تحقيق الدكتور أحمد مختار العبادي، القاهرة 1968م

6 ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، دار الجيل للنشر والتوزيع، دط، 1981،ج 1،

7 // // ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق ، عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا بيروت ، ج2.

8 ابن رجب، الذيل على طبقات الحنابلة: ، مطبعة السنة المحمدية– القاهرة 1372 هـ

9 ابن سنان الخفاجي: محمد أبو محمد عبد الله، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 142هـ،1982،

10 ابن شاكر الكتبي ،فوات الوفيات. تحقيق: إحسان عباس. مطبعة دار صادر، بيروت، 1973

11 ابن طباطبا العلوي، عيّار الشعر، تحقيق، محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية ط ، 3، دت .

12أبو الحسن حازم القرطاجني،منهاج البغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن خوجة، دار الكتب المشرقية، تونس، 1966

13 أبو زكرياء يحي بن خلدون :" بغية الرّواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد "، تحقيق الدراجي بوزيان، دار الأمل الدراسات، جزائر عاصمة القافة العربية،، ج2، دط، 2007

14 أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري ، صحيح البخاري ،"باب من الإيمان أن يحب لأخيه ما يحب لنفسه"، تحقيق صديقي العطار، مطبعة دار الفكر، ط1 ، ص 8.

15 أبو العباس سيدي احمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، مطبعة فونتانة ، الجزائر ، 1903

16 أبو عثمان عمرو بن الجاحظ البيان والتبين، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ،مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة ط5 1405هـ/1985

17 أبو الهلال العسكري ، الصناعتين ، تحقيق مفيدة قميحة ، دار الكتب العلمية ، لبنان ، ط2 ، 1989

18 احمد بن محمد المقري التلمساني ، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق الدكتور إحسان عباس –دار صادر –ج1968،2.

19 أحمد بن محمد المقري، **نفح الطيب** ، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب ، تحقيق الدكتور إحسان عباس –دار صادر – ط2، 1997 ج6

20 أحمد بن محمد المقري التلمساني. أزهار الرياض في أخبار عياض، منشورات صندوق أحياء التراث الإسلامي المشترك بين المملكة المغربية ودولة الإمارات العربية المتحدة، دط، دت.

21 أحمد بن عمار الجزائري ،نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب المعروف: "برحلة ابن عمار" ، طبع بمطبعة فونتانة ، الجزائر، دط ، 1902.

22 أحمد الناصري، الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى، تحقيق.جعفر الناصري، د.محمد الناصري، دار الكتاب الدار البيضاء. دط ، دت.

23 امرؤ القيس، الديوان ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ، دار المعارف ، القاهرة ط4، 1984.

24 رسائل أبي العلاء المعري، شرح وتحقيق : عبد الكريم خافية، منشورات اللجنة الأردنية للتعريب والترجمة والنشر ، عمان ، دط، 1399هـ/1979م

25 الأعشى: ميمون بن قيس ، الديوان، شرحه وقدم له مهدي محمد ناصر الدين،دار الكتب العلمية بيروت لبنان،ط2 ، م 1993

26 جار الله أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري ،أساس البلاغة معجم في اللغة والبلاغة ، مكتبة لبنان /بيروت، ط1 1996

27 جلال الدين السيوطي ، حسن المقصد في عمل المولد ، تحقيق مصطفى عبد القادر عطا دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان ، ط 1 ، سنة 1985م/ 1405هـ

28 عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية ،صيدا، بيروت، ط2، 1999

29 شرف الدين محمد البوصير، الديوان، تحقيق: محمد سيدكيلاني، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 1995

30 شهاب الدين محمد ابن أحمد الإبشيهي،المستطرف في كل فن مستظرف تحقيق محمد قمحية ، دار الكتب العلمية، بيروت ، ط1، 1983

31شرف الدين محمد البوصيري، متن الهمزية في خير البرية، مكتبة المعارف، دط، دت

32 الصرصري ، الديوان، تحقيق: مخيمر صالح ، الأردن 1989

33 الفارابي، إحصاء العلوم،تحقيق وتعليق وتقديم د. عثمان أمين ،دار الفكر العربي ، القاهرة، ط2 ، 1949

34 الفرزدق، الديوان، تحقيق: علي فاعور ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ، ط1، 1407هـ/1987م

35 عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز في علم المعاني تصحيح الأصل محمد عبده ومحمود التركيزي الشنقيطي تصحيح الطبعة وتعليق الحواشي محمد رشيد رضا، دار الكتاب العلمية، بيروت /لبنان.

36 عبد الرحمن بن خلدون ، تاريخ ابن خلدون المسمى " ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم ذوي الشأن الأكبر"، ضبط المتن ووضع الحوشي والفهارس: خليل شحادة ، مراجعة سهيل زكار، دار الفكر، 2000

37 عمر بن الفارض، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ،1976

38 الإمام محمد بن يوسف الصالحي الشامي ، **سبل الهدى والرشاد في سيرة خير العباد**، ، تحقيق، د. مصطفى عبد الواحد، القاهرة، ط 1، 1418هـ /1997م.

39 يوسف النبهاني:المجموعة النبهانية في المدائح النبوية،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،ط 01، 1417 هـ، 1996 م، ج 1.

ثانيا المعاجم:

1ابن منظور، "أبو الفضل جمال الدين محمد، لسان العرب دار الصادر بيروت ج 1، ط1، 1414هـ/ 1994م.

2 // // لسان العرب ، ،دار صادر بيروت،دط، 1956 م، ج2 .

3 // // ، دار ومكتبة الهلال، بيروت ، لبنان ،دط، دت ج2.

4 // // ، لسان العرب ، دار ومكتبة الهلال، بيروت ، لبنان ،دط، دت ، ج 7.

5 // // - لسان العرب- تحقيق عبد الله علي الكبير ومحمد احمد، دارالمعارف القاهرة، دط، دت ، ج 5.

6 // // ، لسان العرب،دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان، ط1، 2003، ، ج 7،

7 بسام بركة، معجم اللسانيات(فرنسي عربي)، منشورات حروس، طرابلس، لبنان، 1985.

8 أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، مكتبة لبنان ناشرون- بيروت لبنان دط 2000 .

9 عبد النور جبور ، المعجم الأدبي ، بيروت دار العلم للملايين ، ط1، 1979.

10 مجدي وهبة، كامل مهندس، معجم المصطلحات العربية، (19441984)، مكتبة لبنان، بيروت.

ثالثا: المراجع :

I. 1 المرجع العربية:

1 أحمد رجائي ، أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريض،دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، دمشق ، سورية، ط1، 1999 ص14.

2 أحمد مختار، علم الدلالة، ، منشورات عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1988،

2 أحمد حساني، دراسات في اللسانيات التطبيقية، الجزائر:ديوان المطبوعات الجامعية، دط، 1994م

3 احمد حساني ، مباحث في السانيات ، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، 1994

4 احمد جابر عصفو، مفهوم الشعر، دراسة في التراث التقدي ، المركز العربي للثقافة والعلوم، دط

5 أحمد عزوز، المدارس اللسانية أعلامها ومبادئها ومناهج تحليلها للأداء التواصلي ،دار الأديب للنشروالتوزيع، السانيا وهران

6 أحمد مومن ، اللسانيات نشأة وتطور ، ديوان المطبوعات الجامعية ، ط1، دت ،ص150

أماني سليمان داوود ، الأسلوبية والصوفية ، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج عمان الأردن ، ط1، 2002

7 ابتسام احمد حمدان ،الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي،دار القلم العربي، حلب ، سورية ط1، 1667. ص14.

8 إبراهيم أنيس،موسيقى الشعر ، مكتبة انجلو المصؤية، القاهرة ، ط5 ،1978م ، ص86.

9 إبراهيم شمس الدين ، شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، دار الصبح بيروت ، لبنان، ط1، 1428هـ/2008م

10 إبراهيم محمود خليل ، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار السيرة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، السنة 2003،ص88.

11 إبراهيم زكريا، مشكلة البنية أو أضواء على "البنيوية"، دار مصر للطباعة، الفجالة. ط1، د ت، ص 47.

13 12

14 إبراهيم عبد الرحمن، قضايا الشعر في النقد الأدبي، بيروت: دار العودة ، 1981

15 توفيق أبو الزيدي ، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ، الدار العربية للكتاب ليبيا – تونس، 1984،

16 حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997

17 حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب ، المركز الثقافي العربي، المغرب/ لبنان ، ط1، 2002 ، ص48.

18 خليل موسى ، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر ، مطبعة الجمهورية دمشق ، ط1

رجاء عيد ، القول الشعري ، منظورات معاصرة ، منشأة المعارف،الإسكندرية ، القاهرة ، د ط،د ت، ص196 .

19 رجاء عيد ،التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة دار المعارف، الإسكندرية، مصر، دط، دت،

20 رجاء عيد ، المذهب البديعي في الشعر والنقد، منشأة المعارف، الاسكندرية، القاهرة، دط، دت

21 رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر،ط 1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية 2002 .

22 رمضان صادق ، شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998،

23 ريمون طحان،الألسنية العربية،دار الكتاب اللبناني،بيروت،ط 1981، 2 ،ج 2 ،ص 116.

24 زكي مبارك: المدائح النبوية في الأدب العربي، منشورات المكتبة العصرية. ، صيدا، بيروت، لبنان ، ط1، 1985 م

25 // // ، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، دار الجيل، بيروت ، لبنان، دط، دت ،ج 1

26 السكري، شرح ديوان كعب بن زهير، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1399، 1979

27سعد مصلوح ،الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط3، 2002.

28 سيد البحراوي ،العروض وإيقاع الشعر العربي محاولة انتاج معرفة علمية، الهيءة المصرية العامة للكتاب ، دط، 1993.

29 شريف سعد الجيار ،شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بينائية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 2008.

30 صابر عبد الدايم ، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخناجي ، القاهرة، ط3.

31 الصغير بناني.فك الإسار على صوت الهزار(تحليل بلاغي أسلوبي لمقطوعة يا هزاري لمحمد العيد).مركز البحث في الإعلام العلمي و التقني.بن عكنون، 1996.

32 صلاح فضل النظرية البنائية في النقد والأدب، دار الشروق ، القاهرة، مصر، ط1، 1998.

33 صلاح فضل ، مناهج النقد المعاصر ، دار الأفاق العربية، القاهرة، مصر، دط، ص 81.

34 صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، دار الشروق، القاهرة ، ط 1، 1998.

35 صلاح عبد الفتاح الخالدي،إعجاز القرآن البياني، دار عمار للنشر والتوزيع،د ط ، 2000.

36 صلاح يوسف عبد القادر،في العروض والإيقاع الشعري – دراسة تحليلية تطبيقية- الجزائر، دط، 1667/1996

37 فتح الله احمد سليمان، الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية ، مكتبة الآداب القاهرة .2004

38 فوزي عيسى ، النص الشعري وآليات القراءة ، الناشر منشأة المعارف بالإسكندرية ، مصر، القاهرة ، د ن، د ت.

39 عبد الحميد هيمة ، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر ،شعر الشباب نموذجا،مطبعة همة ،ط،1 1998.

40 عبد الحميد الراضي شرح تحفة الخليل في العروض، مطبعة العاني ، بغداد ،1968.

41 عبد السلام المسدي: اللسانيات وأسسها المعرفية،، المطبعة العربية، تونس ط، 1986.

42 عبد السلام مسدي، الأسلوب والأسلوبية، دار العربية للكتاب، ط3.

43 عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزق ، المرشد إلى فهم أشعار العرب ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان ط3، 2000م .

44 عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، السنة 2006، دط.

45 عبد الواحد، فقه اللغة، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، د. ت.

46 عبده بدوي، دراسات في النَّص الشِّعري ، دار الرفاعي بالرياض، ط1984،2م.

47 عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1985).

48 عبد الكريم خافية ، رسائل أبي العلاء المعري، شرح وتحقيق ، منشورات اللجنة الأردنية للتعريب والترجمة والنشر ، عمان ، دط، 1399هـ/1979م.

49 عبد المالك مرتاض ، بنية الخطاب الشعري ، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر.

50 عدنان ذريل ، اللغة والأسلوبية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق، 1980.

51 عدنان ذريل ، النص والأسلوبية،بين النظرية والتطبيق (دراسة) ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق،2000 .

52 عدنان غزوان أصداء دراسات أدبية نقدية منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق، 2000.

53 علوي الهاشمي، السكون والمتحرك، دراسة في البنية والأسلوب، تجربة الشعر المعاصر في البحرين أنموذجاً، منشورات إتحاد كتاب وأدباء الإمارات، 1995.

54 علي جميل سلّوم و حسن محمود نور الدين، الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل،دار العلوم العربية، بيروت لبنان،ط1، 1990.

55 عمر، أحمد مختار: علم الدلالة، ، مكتبة دار العروبة، الكويت،ط1، 1982م .

56 محمد عبد الله جبر ، الأسلوب والنحو دارسة تطبيقية ، دار الدعوة للطبع ، ط1، 1988.

57 محمد عبد المطلب ،البلاغة والأسلوبية مكتبة لبنان ناشرون / الشركة المصرية العلمية للنشر لونجمان ، ط1، 1994.

58 محمد عبد المنعم الخفاجي ، محمد السعدي مزهور ، عبد العزيز شرف، الأسلوبية والبيان العربي ، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1992.

59 محمد صابر عبيد القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001.

60 محمد مصطفى بدوي ،كولردج ، دار المعارف، مصر،د ط، 1957.

61 محمد غنيمي هلال.النقد الأدبي الحديث.نهضة مصر.القاهرة1977.

62 محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، 1982، ص2.

63 محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، دراسة في نقد النقد، من منشورات اتحاد الكتاب العرب،، دمشق دط، 2003م.

64 مراد عبد الرحمن، من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري ، دار الوفاء – الإسكندرية ، ط2002/2.

65 مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، ط3، دت.

66 مختار حبار ، الشعر الصوفي القديم في الجزائر (إيقاعه الداخلي وجمالياته ، منشورات مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر، جامعة وهران ط2، 2010.

67 مختار عطية ، التقديم والتأخير ومباحث التركيب بين البلاغة والأسلوبية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، د ط، 2005.

68 مقداد محمد شكر قاسم ،البنية الإيقاعية في شعر الجوهري دار دجلة ط1، 2010.

69 موسى سامح ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها،دار الكندي للنشر والتوزيع ط 1، السنة 2003 .

70 منذر عياشي مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، سوريا ، دمشق ، 1990.

71 ميجام الرويلي ، سعد البازعي ، دليل الناقد ، المركز الثقافي العربي ،المغرب / لبنان، ط2، 2000.

72 ميشال زكريا، الألسنية: علم اللغة الحديث، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ط2، 1983.

73 نور الدين السد ،الشعرية العربية ،ديوان المطبوعات ، ج 1، دط ، 2007.

74 نور الدين السد ،الأسلوبية و تحليل الخطاب ،دار هومة ، الجزائر، ج 1،1997.

76 نبيلة إبراهيم ، فن القصة في النظرية والتطبيق ، دار قباء للطباعة والنشر ، دط، دت،

77 يمنى العيد، ، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق، بيروت ط3 ،1985.

78ياسين الأيوبي، صفي الدين الحلي: دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1971 م.

1 المراجع المترجمة:

1 أولمان، ستيفن، دور الكلمة في اللغة،الطبعة الثانية عشرة، ترجمة كمال محمد بشر، دارغريب، القاهرة .

2 بيار غيرو،: علم الدلالة، ترجمة أنطوان أبي زيد، الطبعة الأولى، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1986م.

3 بيار جيرو، علم الدلالة، ترجمة منذر عياشي، دار الأطلس ، دمشق ، ط1، 1988.

4 بيارغيرو و الأسلوبية، تر منذر عياشي ، المركز الإنماء ، ط1، 1994.

5 جون كوهان ، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الواليومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،، ط1، 1986.

6 فيلي ساندرس ،نحو نظرية لسانية، تر: خالد جمعة ، دار الفكر، سوريا، ط1، 2003.

7 فندرس جوزيف، اللغة ، ترجمة عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية بالقاهرة، 1950م.

8 ميكائيل ريفاتير ، معايير تحليل الأسلوب ، ترجمة حميد لحمداني ،دار النجاح ، دار البيضاء (المغرب) ط 1، 1993 .

9 ميكائيل ريفاتير ، سيمونطيقا الشعر ، ترجمة محمد معتصم ،منشورات كلية الأدب والعلوم الإنسانية ، الرباط / لبنان،ط1، د ت .

10 مجموعة من المؤلفين ، نظرية المنهج الشكلي : نصوص الشكلانيين الروس ،ترجمة إبراهيم الخطيب الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت لبنان،ط1.

11 هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، تر د.محمد العمري، المغرب، أفريقيا الشرق، دط، 1999.

II. المراجع الأجنبية:

1- Barthes .R,theories du texte .dictionnaire des genres et notions litteraires .A.Michele.

2- Dominique Maingueneau, pragmatique pour le discours litteraire,Bourdas,Paris,1990 .

3- Ferdinand de Saussure, Cours de Linguistique Générale .Bejaïa Talantikit.2002.

4- Ferdinand de sauaaure,coure de linguidtique générale. Paris payot texte revu et critique par De Mauro, 1974 .

5- François Rastier, Systématique des isotopies un essai de poétique, paris, 1972.

6- Julia.Kristiva, Recherches pour une sémanalyse.ed .du seuil , 1999 .

7- M. Riffaterre : Essais de stylistique structurale, Présentation et traduction de D. Delas, Flammarion, Paris, 1971.

رابعا: المجلات والدوريات:

1 احمد موساوي، مقال ، الأمير الأمازيغي أبو حمو موسى الثاني ، رحلة السلطان/ رحلة شعر، مجلة الأثر،جامعة قاصدي مرباح ،ورقلة، الجزائر ، ع 7، ماي 2008.

2 سامي الرباع: علم اللغة وعلاقته بعلم الأسلوب، مجلة الفصول، العدد 79، 1983م140.

3 حاكمي لخضر، الإرهاصات الأولى لأسلوبية التلقي ، مجلة متون الجامعية، جامعة سعيدة العدد1، 2007.

4 جميل حمداوي:شعر المديح في الأدب العربي، مجلة ديوان العرب، العدد 49 ماي 2001 م.
http://www.diwanalarab.com/spip.php?article9680.

5محمد بلوحي،الأسلوب بين التراث العربي والأسلوبية الحديثة، مجلة التراث العربي، إتحاد الكتاب العرب،دمشق- سوريا،العدد 95 ،سبتمبر، 2004.

6 محمد بلوحي،الأسلوب بين التراث العربي والأسلوبية الحديثة، مجلة التراث العربي،إتحاد الكتاب العرب،دمشق- سوريا،العدد 95 ،سبتمبر، 2004.

7 صلاح فضل، ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، مجلة فصول، العدد4، 1981،ص:211

8 عبد المالك مرتاض، مقال "حركة الشّعر المولدي في تلمسان على عهد أبي حمّو الثّاني"، مجلة الأصالة، مطبعة البعث، قسنطينة، ع 26 ، جويلة /أوت،1975.

9 فريدة زرقين ، جمالية التجنيس في التشكيل المعاني الشعرية حازم نموذجا ، مجلة جامعة 8 ماي 1945، قالمة ، ع1، 2007.

خامسا: الرسائل الجامعية:

1 إيثار شكري شاكر النعيمي، التشكيل الإيقاعي ودلالته في شعر يوسف الصائغ ، مخطوط، رسالة ماجستير، كلية الآداب – جامعة الأنبار، العراق،2008.

2 إسماعيل زردومي ، رسالة ماجستير، مخطوط، شعر الاستغاثة للأندلس، إشراف د. العربي دحو، باتنة،الجزائر، 1994.

3 البكاي أحذاري ، قصيدة قذى عينك للخنساء دراسة أسلوبية ،مخطوطة، رسالة ماجيستر، اشراف مصطفى بيطام ، جامعة الجزائر، الجزائر،2005/2004.

4 حسن بن مالك، تجليات الاتجاه النَّسقي في النقد الروائي العربي ، مخطوط ، رسالة دكتوراه، إشراف الدكتور قدور إبراهيم عمار، جامعة وهران، الجزائر، السنة 2006/2005.

5 عبد القادر البار ، المجموعة النبهانية في المدائح النبوية، دراسة أسلوبية، مخطوط، رسالة دكتوراه، إشراف الأستاذ، د، احمد جلايلي، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان،الجزائر، 2011/ 2012.

6 نجاة سليماني ، التجربة الإيقاعية في الشعر الجزائري الحديث ، مخطوط، رسالة ماجستير ، جامعة حسيبة بن بوعلي، شلف الجزائر،2008/2007.

7 نواف خلف فرحان، التشكيل الإيقاعي ودلالاته في شعر رشدي العامل رسالة ماجستير، كلية التربية – جامعة الأنبار،العراق، 2005.

الملحق:

مولديات أبي حمو موسى الثاني

كما وردت بترتيبها في كتاب عبد الحميد حاجيات

10 ـ نام الأحباب ولم تنم [1]

نام الأحباب ولم تنم   عيني بمصارعة الندم
والدمع تحدّر كالديم   جرح الخدّين فوا ألمي
وزجرت النفس فما ازدجرت[2]   ونهيت القلب فلم يرم
ونذير الشيب لقد وافى   وحلول الشيب من[3] الهرم
والعمر تولّى منصرما   آه للعمر المنصرم
وكذا الأيام لها عبر[4]   وليالي الدهر كما الحلم
والدار تغرّ بساكنها   ويح المغرور بها النهم
يا نفس خدعت بزخرفها   كم تغترّين[5] بها وكم

---

(1) أنشدت هذه القصيدة بمناسبة مولد سنة (760 هـ) . وقد وردت في كتاب بغية الرواد ج 2 ، ص 41 – 42 ، وفي واسطة السلوك، ص 10 – 11 . وهي من بحر المتدارك .
(2) وفي واسطة السلوك : فما انزجرت .
(3) نفسه : مع .
(4) وفي بغية الرواد : دول .
(5) نفسه: كم ذا تغتر .

341

يا ربّ ذنوبي قد عظمت فـامنن بالعفو لمجترم
فالعفو إلهي منك وان الذنب وحقك من شيمي
شان الملوك الذنب وشا ن المولى العفو عن الخدم
اني بذنوبي معـترف والخوف أشد من الألم
يا رب إذا لم تعصمـني ما لي بذنوبي من عِصَم
كم أجـني الذنب وتمهلني وتقابل ذلـك بالنعم
ولكم أعصيك وتسترني يا ذا الأفضال وذا الكرم
ما زلت بفضلك ترحـني وتجود عليّ على القـدم
والعبد ببابك ملتزم وبغير جنـابك لم يحم
يا رب أنلني منك رضى [1] فرضاك الفوز لمغتنم
يا رب سألتـك تغفر لي بشفيع الخلق من الأمم[2]
أدعوك إلهي معتذراً في ضوء الصبح وفي الظلم
قلبي انفطرا والدمع جرى والركب سرى نحو العلم [3]
قلبي بنواه [4] أسير هواه فيا شوقـاه إلى الحيم [5]
سرت الإبـل لما ارتحلوا قلـبي حلوا في ركبهم

---

(1) وفي بغية الرواد : ورضى المحبوب له أرب .
(2) وفي واسطة السلوك (النسخة المطبوعة) : بشفيع الخلق وكهفهم .
(3) وفي بغية الرواد : نحو الخيم .
(4) نفسه : بهواه .
(5) نفسه : الى العلم .

342

حملوا خلدي أفنوا جلدي تركوا جسدي رهن السقم
حطّ المشاق ركائبهم بين العلمين وبالحرم
وغدا [1] المشتاق بزفرتـه في مغربه يبـكي بدم
قد قيّدني مـا قلّدني من أمر [2] حكيم ذي حكم
وصروف الدهر تعارضني عمّا أبغيه من القسم
ساروا وذنوبي تقعدني [3] فقرعت السنّ من الندم
وبكيت الدمع على زلـلي ومزجت الدمع بفيض دم
بدت الأنوار على السّمار [4] من الأقمار بـذي سلم
زاروا الهادي بهوى بادي وحدا الحادي عزمـا بهم
شدّوا عزموا فازوا غنموا لما قـدموا لحمى الحرم
طافوا بالبيت وقد وقفوا ودعوا إذ ذاك لربّهم
غفرت بالبيت ذنوبهم عـند الإقرار بذنبهم
جسمي بتلمسان دنف والقلب رهـين بالحرم
ولأني أمير الخلق فـلم أسطع سَيْراً [5] من أجلهم
فاقمت أصلح ما أفسدت [6] بالغرب الفـتن الدهم

---

(1) وفي واسطة السلوك : وبقي .
(2) نفسه : من حكم .
(3) نفسه : والذنب قد أقعدني .
(4) وفي بغية الرواد : الزوار .
(5) وفي واسطة السلوك : سفرا .
(6) وفي بغية الرواد : ما خرقت .

وبعثت رسالة مكتئب	لشفيـــع العرب مع العجم
أرجو في الحشر جوائزها	من خـــير وفيّ بالنعـــم
ندمي إن [1] لم أعمل قدمي	عوض القرطاس أو [2] القلم
بدعا عيسى وبادريسا	يرجـو موسى كشف الألم
ويخصّك [3] يا أســـنى قمر	بصلاة فائقـــة العظم
وسلام يفضح كل٠ شذى	يزري بالزهـــر المبتسم [4]

(1) وفي واسطة السلوك : اذ .

(2) نفسه : مع .

(3) نفسه (النسخة المطبوعة) : وتخصك .

(4) وفي بغية الرواد : ما دار لسان بالكلم .

11- قفا بين أرجاء القباب (1)

قفــا بين أرجاء القباب وبالحيّ وحي ديارًا للحبيب بهــا حيّ
وعرج على نجد وسَلْع ورامة وسائل فدتك النفس في الحي عن مَيّ
وقل ذلك المضنى المعذب بالهوى يموت ويحيى فارث للميت الحيّ
وبث لهم وجدي وفرط صبابتي وروّ(2) حديثي فهو أغرب مرويّ
يعذّبني شوقي ويضعفني الهوى وقلبي على جمر من الشوق محميّ
لبست ثياب السقم في دوحة الهوى وقد صبغت في حبهم لون عودي
تحلّيت في أهل الهوى بهواهم فما لي سوى زيّ المحبة من زيّ
وصرت اذا هبت نسيات أرضهم على شجرات البان أو قضب نسريّ
أميل بهــا شوقا اليهم وأنثني كما ينثني قدّ الحسام الفرنديّ
وأصبو الى أرض الحبيب ومن بها متى ماسرى عرف النسيم الحجازيّ
رعى الله دارًا بالحمى قد عهدتهــا وسقى(3) ثراها صوب مزن سماوي

(1) نظم أبو حمو هذه القصيدة بمناسبة الاحتفال بمولد سنة (761هـ) ، وهي من بحر الطويل .
(2) كذا في الأصل .
(3) وفي بعض النسخ : ويسقي .

345

وكم نفحة تحيي الفؤاد بنشرها   اتت بنسيم عاطر النشر مسكيّ
أعلّل نفسي بالنسيم اذا سرى   وبالبرق إذ يسري وسجع القماريّ
أحبة قلبي مـــا امرّ فراقــكم   على قلب صبّ لا يطيق على شيّ
حيــاتي وموتي في هواكم وانني   أعلل نفسي فيــكم بالاماني
لقد اقعدتني عـــن حماكم قلائد   وليس عناني عن هواكم بمثنيّ
فيا أهل نجد أنجدوني على الهوى   فإنني في بحر من الشوق لجّيّ
مقيم باقصى الغرب أشكو به الجوى   وحالي على حكم النوى غير مخفيّ
ويا حاديا يحدو الركاب اليهــم   أنخ بربي نجد وسلم علي طيّ
وأخبرهم اني أراعي ذمامهــم   فما لذمامي عندهم غير مرعيّ
تناسيتم عهــدي وطول مودتي   وحبكم في القلب ليس بمنسيّ
فيا ليت شعري والديار قصيــة   متى تسمح الأيام لي بلقا الحيّ
عسى الدهر يدنيني ويسمح باللقاء   فيشفي غليل القلب من ذلك الريّ
فقد طال هجراني وأعيا تعلّلي   وأذكى أوار الشوق لاعج جريّ
وقد قطعت قلبي القطيعة والنوى   بابيض هندي واسمر خطيّ
وتالله مالي غيركم ان هجرتم   فهجركم يردي ووصلكم يحيي
سلام على الدنيا اذا لم أراكم (1)   فمرآكم في الحسن أبدع مرئيّ
ويا أسفي يوم الحساب ويا أسى   اذا كان سعيي عندكم غير مرضيّ
وما أرتجي الا شفاعـــة خير من   أتى بالهدى يهدي لدين حنيفيّ
به يرتجي العاصون غفران ذنبهم   وما عملوا في الدهر من عمل سيّ

(1) كذا في الأصل .

346

فولده قد أشرق الكون كله ... وكل سَنَى شمس وبدر ودري
سلام على من بالبقيع وبالحمى ... سلام على البدر المنير التهاميّ
سلام من المشتاق موسى بن يوسف ... على خير خلق الله هاد ومهديّ
سلام مشوق أثقلته ذنوبه ... وأخّر عن سير وقيّد عن سعي
بيثرب قلبي والحجاز مودتي ... وان عاقني عن كل رشد به غيّي
بنفسي وروحي أهل طيبة انها ... شفاء عن الآثام والزيغ والبغي
فيا ليت شعري هل أزور محمدا ... وأمنح ما أهواه من منزل الوحي
لئن أخرتني عن زيارة أحمد ... قلائد أمر قيّدتني عن السعي
فربي أرجو أن يمنّ بقربه ... قريبا وشوقي لا يقابل بالناي
عليه سلام الله ما حنّ شيق ... الى قبره يطوي الفلا أيا طيّ

347

هجرتم دون ذنب لا ولا سبب قطعتم القلب بالتبريح والوصب
فظلت[1] من حرّ نار الشوق في لهب أعاتب الدهر فيا جر من نوب
يا دهر أفجعت قلبي بالنوى زمنا

لو أنصف الدهر ما فارقتكم أبدا ولا رضيت سواكم في الهوى أحدا
لم يبق لي بعدكم صبرا ولا جلدا والنوم عن مقلتي من بعدكم شردا
وقد حرمت لذيذ العيش والوسنا

هلا كفوني أهيل الحب هجرهم ما ضرّ لو انهم جادوا بوصلهم
ما كنت أدري الهوى حتى عرفتهم وعبرتي ما رقت من بعد بعدهم
والقلب في حبهم ما زال مرتهنا

يا حاديّ ظعنهم نحو الديار قفا ننشد فؤاداً بذاك الحي قد تلفا
وسائلا بربى نجـــد لمن عرفا قولا لهم ذلك المشتاق قد شغفا
وقلبه باليم الشوق قـــد طحنا

هل مخبر كيف أحبابي وما صنعوا أبا لحمى خيموا أم عنه قد رجعوا
ساروا بقلبي وشملي بالنوى صدعوا يا ليت شعري بذاك القلب هل قنعوا
أم هل أبشر في نجـــد بالفتنا

يا هاجرين وهجر الصب ما وجبا أبعدتموني ولم أدر لنا سببــا
وصرت في حيكم من جلة الغربا وقلت يا دهر جد لي بالرضى فأبى
يا دهر هلا كفتك اليوم فرقتنا

(1) كذا في الأصل ، أي ظللت .

349

شدوا عشية يوم البين وارتحلوا ولا درى الصب بعد البين ما فعلوا
هل بالنقا خيموا ام بالحمى نزلوا ناديت من شدة الاشواق يا رجل
ردوا الركاب فان القلب قد ظعنا

أنا المشرق فهل خل يساعدني على البكاء مدى الأيام والزمن
قد خانني فيكم من كان يالفني لعل دهري بكم حينا سيجمعني
فيشتفي قلب صب بالغرام فنى

لقد أضر بقلبي لاعج الوهج وقد مزجت بدمعي كل ممتزج
والشوق اثر في الاحشاء والمهج فالله يعقب بعد العسر بالفرج
فيسعد السعد والأيام تجمعنا

ما كان احسن عهد بالحمى سلفا وطيب عيش حلالي ورده وصفا
ضيّعت عمري في التسويف وأسفا فها أنا بعد شمل كان مؤتلفا
أبكي الربوع وطورا أندب الدمنا

كم ذا أكابد حر الشوق في كبدي وكل شيء بعين الواحد الصمد
يا نفس لا ترج غير الله من أحد يغنيك عن عدد في الحرب أو عدد
فلم يزل بجميل اللطف ينصرنا

رحماك يا رب ان الذنب من قبلي فوفق العبد للاخلاص في العمل
وهب له فرجا ياتي على عجل بحق أحمد خير الخلق والرسل
من في غد من عظيم الذنب ينقذنا

350

يانفس لا تقنطي يا نفس واصطبري ولازمي الجد في ورد وفي صدر
لزورة المصطفى المختار من مضر فان ختمت بهذا منتهى عمري
فقد ظفرت بعزّ دائم وهنــا
وهبت نفسيَ للحادي اذا قبلا كي أبلغ القلبَ من ذاك الحمى أملا
وأبصر البيت والأركان والحللا أطوف سبعة أشواط به رملا
وانثني بِمِنًى قد حزت كل مُنَى
يا أكرم الخلق عند الله منزلة كم لي أروم الى مغنـاك مرحلة
لكن أمور عدتني عنـك معضلة منها ذنوب غدت للظهر مثقلة
وما من الحكم رب العرش قلّدنا
يا رب عبدك موسى ذنبه عظما فهب له العفو جودا والرضى كرما
وارحم ضراعته يا خير من رحما يا رب لا تبعد الجاني بما اجترما
أنت الغنيّ وما للخلق عنك غنى
أهلا بمولد خير الخلق حين بدا وفاض منه على الآفاق نور هدى
أرجو شفاعته يوم الحساب غدا يارب صل عليه دائمـاً أبدا
ما صافح الريح روضا أو ثنى غصنا

351

13 ـ مشوق تزيا بالغرام [1]

مشوق تزيّا بالغرام وشاحا ... متى ما جرى ذكر الأحبّة باحا
تعذّبه أشجانه وهـو صابر ... ويبـدي اشتياقاً زفرة ونواحا
محب مشوق قيّدته يد الهوى ... أسير لديكم لا يريد سراحـا
عذابي صلاح في رضاكم فانكم ... رأيتم صدودي في الغرام صلاحا
رميتم بأكبادي سهام نواكم ... واودعتم قلبي أسى وجراحا
فتكتم بالحاظ مراض فواتر ... لقد خلتها يوم الصدود رماحا
تقطّع ما بين الحشا وبمقلتي ... دموع جرت فوق الخدود سفاحا
ركبت لَكُمُ مركبَ الشوق رائضا
كما قد ركبتم للصدود جماحـا
مزحتم بهجري يوم جدّت بي النوى ... فعاد النوى جدّاً وكان مزاحا
وسلت سيوف البين بيني وبينكم ... فلم يغن عني ما اتخذت سلاحا

(1) انشدت هذه القصيدة في الاحتفال الذي أقيم أثناء مولد سنة (763هـ) ولم ترد هذه القصيدة الا في كتاب بغية الرواد ، ج 2 ، ص 97 ـ 99 ، وهي من بحر الطويل .

352

اهيم بمغناكم وأندب ربعكم ... ويشتاقكم قلبي مساء صباحا
اكافح دهري بالتجلد فيكم ... وأفني زماني بالغرام كفاحا
فلا تنكروا مني التنهّد في الهوى ... فلم ير أهل الحب فيه جناحا
لكل محب في التأوّه راحة ... اذا أنّ من فرط الغرام وناحا
فكم زفرة في القلب أحرقت الحشا ... كنار تلاقي في الهبوب رياحا
أبحتم صدودي في الغرام ولم تروا ... وصاليَ في شرع الغرام مباحا
وحرمة وجدي لاسلوت سواكم ... ولا رمت عنه ما حييت براحا
اجود بنفسي في رضاكم صبابة ... فهلا مننتم بالوصال سماحا
يخط كتاب الشوق دمعي بوجنتي ... ويروي احاديث الغرام صحاحا
جفوني بماء الدمع جادت وأضلعي ... بنار غرامي لم يزلن شحاحا
وكم قد شجاني برق من جنابكم ... يذكر دهرا بالأحبّة راحا
الا ليت شعري هل أزور بطيبة ... ربوعا بها حلّ الهدى وبطاحا
اسكن أشواقي بقرب لقائهم ... وأنشد قلبا بالابيطح طاحا
لعمري لقد قضيت عمري في الصبى ... وأجريت خيل اللهو فيه مراحا
وولى شبابي في التصابي ولاح لي ... مشيب به عاد المساء صباحا
فيا حاديا يحدو الركاب لطيبة ... يجوب بها بحر الفلاة طلاحا
اذا جئت نجدا أو نشقت نسيمها ... وشمت عرارا ربوة وبطاحا
فصرح بذكري في الخيام وأهلها ... وناشدهم شوقي هناك صراحا
وبلغ الى خير الانام تحيّتي ... كا نمّ زهر في الرياض وفاحا
نبي له فضل على كل مرسل ... أتت ألسن الذكرى بذاك فصاحا

سرى فسما بالقرب من ربه إلى مقام رأى الاملاك عنه نزاحا
وشق له البدر المنير وقد غدوا له لا إلى البدر المنير طماحا
اذا ظمىء الأقوام يوما سقاهم بماء معين بالانامــل ساحا
بمولده صبح الهداية قــد بدا فزال به ليل الضلال وزاحا
وأشرقت الآفاق بالنور عندما بدا وجه خير المرسلين ولاحا
الا يا رسول الله دعوة شيّق يؤمل آمالا لديك فساحا
مقيم بغرب[1] كاد من فرط حبه يطير اشتياقا لو أعير جناحا
ومالي سوى حبي اليك وسيلة أمُدُّ بها نحو الشفاعة راحا
عُبَيْدك موسى منك يرجو شفاعة ينال بها يوم الحساب نجاحا
عليك سلام طيب النشر عاطر يروح ويغدو بكرة ورواحا

(1) كذا في الأصل : يعني : في المغرب .

354

14- ذرفت لتذكار العقيق دموعي [1]

ذرفت لتـذكار العقيق دموعي   وازداد شوقي للحمى وولوعـي
والحب شب أواره بضلوعي   من لي بشمل بالحمى مجمـــوع
ويجبر قلب بالنوى [2] مصدوع

هب النسيم من أرض نجد شاقني   والبرق أرقــــفي سناه وراقني
والذنب عن وصل الأحبة عاقني   وجرت دموعي كالعقيق وخانني
صبري وكان الشوق أصل[3] خضوعي

حبي شفيع للحبيب إن أعرضا   والحب باب للشفاعة والرضى
لاكنني ضيعت فيا قد مضى   رمت المسير فلم يساعدني القضا
ولكم نشرت إلى الرحيل قلوعي

---

(1) نظم أبو حمو هذه القصيدة المخمسة بمناسبة الاحتفال بمولد سنة (764 هـ)، وقد وردت في بغية الرواد، ج 2 ص 125 – 127، وفي واسطة السلوك مخطوط المكتبة الوطنية بالجزائر، وهي من بحر الكامل.

(2) وفي واسطة السلوك : بالهوى.

(3) نفسه : باب.

355

قضّيت عمري في لعل وفي عسى   والعبد يرغب في الصباح وفي المسا
في زورة تمحو له ما قــد أسا   والقلب منفطر يذوب له أسى
والدمع منحــدر كما الينبوع

شأن المحب على زيادة حبــه   عزم المسير إلى زيارة حبــه
لو كان ساعدني الزمان بقربه   لحططت رحلي في مقدس تربه
وهجرت خــلاني له وربوعي

أخطات مرباي [1] وغيري ماخطا   وتبعت غيّـي في الذنوب وفي الخطا
والشيب وافى والشباب تفرطا   يا سعد ساعدني على زمن سطــا
هل للزمان مساعد برجوع

أسقي الثرى من مدمعي لما همى   والقلب هام ونار شوقي أضرما [2]
شوقا لمحبوبي منامي قــد حمى   ولقد شغفت بحب من سكن الحمى
وحرمت لذاتي بــه وهجوعي

قد زاد شوقي للعقيق وللصفا   ولروضة الهادي النبي [3] المصطفى
يا أهل ودّي انتم أهــل الوفا   وانا المحب لـكم وقد برح الخفا
واليـكم دون الأنام رجوعي

صبصبا [4] قلبي ودمعي قد جرى   وهجرت سلواني ولذات الكرى

---

(1) المربأ هو المرقاة ، يريد الرشاد والصلاح .
(2) كذا في واسطة السلوك . وفي بغية الرواد : ضرما .
(3) وفي واسطة السلوك : الشفيع .
(4) كذا في الأصل ، وفي طبعة الفرد بيل لبغية الرواد : سبى .

وبحالتي من شوق نجد ما ترى   شوقاً لمن ركب البراق وقد سرى
لمقـــام عِزٍّ في السماء رفيع

يا ليلة الاثنين نورك قـــد سما   وانجابت الظلماء عـــن افق السما
وانهد ايوان لكسرى عندمـــا   خلق [1] النبي الهاشمي معظما[2]
في ليـــلة غرا بشهر ربيع

والبدر شقّ بغير إفك يفترى   لمحمد المختـــار من خير الورى
والجذع حنّ اليه من غير امتِرا   والماء نبعـــا من أنامله جرى
من غير ممنون ولا ممنوع

سعد الزمان بخير من وطئ الثرى   في ليـــلة الاثنين لاح وأقمرا
يا حاديا يطوي الفلا بيد السرى   رفقـــا علي فما أطيق تصبرا
عمن تحكّم حبـــه بضلوعي

بهدى رسول الله أمته اهتدت   بظهوره الأصنام خرت وارتدت
وبنوره نيران فارس أخمدت   ودلائل [3] بانت وآيات بـــدت
وشفاعـــة جاءت لكل مطيع

يا رب كم لي بالذنوب أنوسا   ولكم أطلت مع العصاة جلوسا

(1) وفي واسطة السلوك : ولد .
(2) نفسه : الأكرمـــا .
(3) نفسه : وعجائب .

وسقيت من فقد الحبيب كؤوسا يا رب يرجو منك عبدك موسى

عفوا يبلـــغ منزل الترفيع

أدعوك دعوة مستهـــام واله أوليتني الاحسان منـــك فواله

واسمح لعبدك عن قبيح فعاله فوسيلتي حب النـــبي وآله

خير البرية وهو خير شفيع

358

15 ــ هوينا الظبا [1]

هوينا الظِبا وألفنا الظُّبَى   وكم من فــؤاد اليهـــا صبا
إلى أن بـدا الشيب في مفرقي   وأجريت من خيـله أشهبا
فأيقظني الشيب من غفـلتي   ففي لّمتي من حديثي نبا
وقد عاد غضّ شبـــابي به   محيلاً ولوني غدا مــذهبا
فوا أسفي من ذنوب مضت   تقضّيتها في زمـان الصِّبـا
وكم لمت نفسي فمـا أقلعت   وعاتبت قلبي فما أعتبـــا
وكم قد بكيت لذنب جنيت   وقلـــبي نهيت ولاكن أبى
مسيء قسا قلبـــه إذ أسا   فذاب أسى عندما أذنبـــا
لقد حق أبكي على زلـــتي   فذنبي لهجري قد أوجبــا
وليس لخطبي وتمحيص ذنبي   سوى فرط حبي لأهل العبا
فيا أهل ودّي لقد زاد وجدي   إلى أهل نجد وأهل قبـــا
فذكرهم عاد لي عـــادة   وحبهم صار لي مـــذهبا

---

(1) أنشدت هذه القصيدة بمناسبة الاحتفال بمولد سنة (765 هـ) ، ولم ترد الا في كتاب بغية الرواد (ج 2 ، ص 137 ــ 138) . وهي من بحر المتقارب .

وحسنهم كم محبّ صبا ... اليه وكم من فؤاد سبى

فان يرحموني فمن فضلهم ... وان يهجروني فيا مرحبا

وإن هم يجودون لي بالرضى ... فيا ما ألذّ وما أعذبا

فيا حادي الركب نحو الحمى ... إذا جئت نجداً وتلك الربى

فابلغ سلامي لسكانها ... ذكيّ الشذا عاطراً طيّبا

وقل لهم يرحمون المحب ... فما اختار غيرهم مطلبا

فرقّوا لقلب غدا مشرقاً ... وحنّوا لصبّ ثوى مغربا

فواكف أجفانه ما رقا [1] ... ولاعج أشواقه ما خبا

حمى النوم عنّيَ برقُ الحمى ... وشاق فؤادي نسيم الصبا

فجدّوا السرى لشفيع الورى ... عسى أن ترى مقلتي يثربا

فالتمح النور من أرضها ... واستنشق المسك بل أطيبا

بلاد مقدّسة حلّها ... نبيّ الهدى المصطفى المجتبى

فشهر ربيع أتى برفيع ... نبيّ شفيع لمن أذنبا

فاهلا وسهلا لمولى أحلاً ... وبدر تجلّى جلا غيهبا

نبيّ أتى رحمة للعباد ... وأظهر للحقّ نوراً خبا

ونيران فارس قد أخمدت ... فلله ذلك ما أعجبا

وكسرى تساقط إيوانه ... وذاق من الرعب كاس الظبى

وخرّت قواعد إيوانه ... وصارت رمياً كمثل الهبا

وكلّمت الوحش للمصطفى ... ونطق الذراع له أعجبا

(1) كذا في الأصل (ورقأ الدمع اذا جف وانقطع) .

وحنّ له الجذع مستوحشاً وكلّمه الظبي مستغربا
وشقّ له البدر عند التمام وردّت له الشمس أن تغربا
وأسرى به ليلة الارتقا تجلّ عن الوصف أن تحسبا
فيا سيّداً قد حباه الإله على الخلق طرّاً بما قد حبا
ويا من سما قدره رفعة ويا من علا في العلى منصبا
يخصّك موسى بأزكى سلام يروق النفوس كنشر الكبا
ومسك فتيق وزهر أنيق بروض شريق حوته الربى
فربّي حسبي لوجدي وكربي وما لي لذنبي سوى المجتبى

16- يا من يجيب ندا المضطر [1]

يا من يجيب ندا المضطر في الدّيج ... ويكشف الضر عند الضيق والهوج [2]
ولطف رحمته يـأتي على قنط ... اذا القنوط دعا يا أزمة انفرجي
ومن اذا حل خطب واعترت نوب ... أبدى من اللطف ما لم يجر في المهج
اني دعوتك جنح الليـل يا أملي ... دعاء مبتهـل بالعفو منتهج
يا كاشف الضر عن أيوب حين دعا ... قد مسّني الضر فاكشف كرب كل شجي
انت المنجي لنوح في سفينتـه ... ومخرج يونسا من ظلمة اللجج
يامن وقى يوسف الصدّيق كلّ أذى ... لما رموه بجُبٍّ ضيّق حرج
أجاب يعقوب لما أن بكى وشكا ... وجاءه منـه لطف لم يخله يجي
وعاد بعـد بصيرا حين هب له ... نسيم نشر القميص الطيب الأرج
أنجى من النار إبراهيم حين رمي ... فيها وعادت سلاما دون ما وهج
يا من تكفّل موسى وهو منتبذ ... باليمّ في جوف تابوت على لجـج

(1) نظم أبو حمو هذه القصيدة بمناسبة الاحتفال بمولد سنة (766 هـ) . وقد أوردها صاحب بغية الرواد (ج 2 ، ص 152 – 153) ، وهي من بحر البسيط .

(2) وفي نسخة : والهرج .

362

وأمــه من أليم الشوق والهة فؤادهـا فارغ من شدة الوهج
يا من أعاد لها من بعد ما يئست موسى وقربه في المرسلين نجي
يا من كفى المصطفى كيد الأولى كفروا
اذ جاءهم بكتاب غير ذي عرج
يا من وقاه الردى في الغار إذ نسجت
ببابــه عنكبوت خير منتسج
وكلما حاولوا مكرا به انقلبوا بالرعب ما بين مكبوت ومنزعج
من قد أتى رحمــة للعالمين وقد أحيا القلوب بوحي واضح الحجج
من عطّر الكون طيباً عند مولده وأشرق الأفق من دور له بهج
من أنزلت فيــه آيات مطهرة انوارها كصبــاح لاح منبلج
يبلى الجديدان اخلاقــا وجدّتها مــع الجديدين في نور وفي بهج
في طيها كل علم ظل مُنْدَرِجا وأيّ علم لديهــا غير مندرج
وكم له معجزات مالهــا عدد جلت عن الحصر من فرد ومزدوج
عمت شفاعتــه للخلق كلهم وبالوسيلة يرقى أرفــع الدرج
محمد خير خلق الله قاطبــة نور الهدى وامام الرسل والسرج
يا حادي العيس عرّج نحو أربعه بالله عج بي على ذاك المحــل عج
لله قوم الى مغناه قــد وصلوا بالعزم إذ وصلوا الروحات بالدلج
ساروا افازوا وافرط الذنب أقعدني وقد مزجت بدمعي كل ممتزج
فالجسم منتحل والدمع منهمل والقلب مشتعل من حرّه الوهج

363

وقد تقلّدت مـــا لا يستطاع له — من الخلافة أوهت من قوى حججي
يارب عبدك موسى قد دعاك عسى — تنيله نفحة من نصرك الارج
فكن نصيري فقد أصبحت مكتئبا — والقلب من نكث الاوزار كالسبج
قد ضقت ذرعا بزلاّتي وكثرتها — فما اعتذاري اذا طولبت بالحُجج
وكم قطعت من الايام في لعب — وفي ضلال وكم ضيعت من حجج
وفي البطالة لهوا قد مضى عُمُري — آه لتضييعـــه في اللهو والمرج
وكم عصيتك جهلا ثم تسترني — وباب فضلك عني غير مُرْتَتَج (1)
مني الاساءة والاحسان منك بدا — مني الذنوب وكل الفضل منك رجي
كم جدت بالفضل والاحسان منك وكم
سترت بالفضل من أفعـــالِيَ السمج
اني سألتك بالسر الذي ارتفعت — به السماوات والأرضون لم تمج
اصلح بفضلك ما قد كان من خلل — واجبر بحلمك ما قد بان من عوج
واجعل لنا مخرجا في اثره فرج — فكم تعامل بعـــد الضيق بالفرج
وصل صلاة على المختار من مضر — ما لاحت الشهب في الآفاق كالسرج

(1) ارتتج الباب : أغلِـــق .

364

17 ــ ألفت الضنى [1]

ألفت الضنى وألفت النحيبا | وشبّ الأسى في فؤادي لهيبا
وحقّ لنفسي أسى أن تذوبا | وللدمع من مقلتي أن يصوبا
وقد كنت بالوصل منكم قريبا | فأصبحت بالهجر منكم غريبا[2]
جفاني الحبيب فسرّ الحسود | وأدنى البعيد وأقصى القريبا
وذنبي أوجب هجري فما | جفاني حتى جنيت الذنوبا[3]
فيا ليت شعري هل عطفة | يكون بها الدهر عيشي خصيبا[4]
فما لي على الهجر من قدرة | فقد آدّ جسمي وأفنى القلوبا[5]
وقفت رجائي بكم فارحموا | وقوفي على بابكم مستريبا
غريب فريد أنا بينكم | وحاشاكم تفردون الغريبا

---

(1) نظمت هذه القصيدة بمناسبة مولد سنة (767 هـ)، وقد وردت في بغية الرواد وكذلك في واسطة السلوك، وهي من بحر المتقارب.

(2) وفي واسطة السلوك: بالهجرة أخشى الرقيبا.

(3) هذا البيت ساقط في واسطة السلوك.

(4) وفي واسطة السلوك: بوصل وعيش يكون خصيبا.

(5) نفسه: يذيب النفوس ويفشي القلوبا.

وما لي ذنب سوى حبكم   وتالله عن حبكم لن أتوبا

فإن تقتلوني حلال لكم   أنا أرتضي ما يرضي الحبيبا [1]

وإن تبعدوني على زلتي   فشيمتكم [2] تغفرون الذنوبا

وإن ترحموا صبكم   فظل رضاكم يغطي العيوبا

أسير هواكم قتيل نواكم   لعلّ رضاكم يكون قريبا

فؤادي عليل وجسمي نحيل   وسقمي طويل قد أعيى الطبيبا

هجرت الهجوع نثرت الدموع   فسرّي أذيع وقلبي أذيبا

أبكّي الرسوم وأرعى النجوم   أقاسي [3] الهموم معاً والخطوبا

أعاتب نفسي على زلتي   فيزداد جسمي ضنى وشحوبا

مسيء ألمّ بذنب أذمّ   وأجمع لمّا أما أن يتوبا

سألتك يا خالقي توبة   فما زلت للسائلين مجيبا

خشيت المعاصي بيوم القصاص   إذا ما النواصي تشيب مشيبا

وأنت رقيبي يوم الحساب   كفى بك يوم الحساب رقيبا

فكم قد لهوت وكم قد سهوت   ولكن دعوت سميعاً مجيبا

علياً بخطبي يفرّج كربي   فما زال ربي يزيل الكروبا

مضى العمر يا حسرتي في الضلا   ل واشتعل الرأس منه مشيبا

---

(1) هذا البيت ساقط في بغية الرواد .

(2) وفي بغية الرواد : فشأنكم .

(3) نفسه : أداري .

366

وأضحى من الشوق جسمي عليلا وأمسى من الهجر قلبي كئيبا[1]
أحن إلى الفجر عند الطلوع وللشمس حين تروم الغروبا
إذا هبّت الريح من طيبة تعطّرت الأرض مسكاً وطيبا
فاصبو اليها ومن أجلها أحبّ الصّبا وأحبّ الجنوبا
تهبّ النواسم من أرضها فيزداد نار اشتياقي لهيبا[2]
حنيناً وشوقاً الى المصطفى الى من به الله يمحو الذنوبا[3]
إلى خير هادٍ هدًى للرشاد جميع العباد وجلّى الخطوبا
أجل[4] شفيع مكين رفيع أتى في ربيع فأحيا القلوبا
فاكرم بشهر حوى كل فخر بميلاد[5] بدر بدا لن يغيبا
كريم السجايا عظيم المزايا جزيل العطايا جميلاً مهيبا
فيا حادي العيس[6] نحو الحمى إذا جئت ذاك الجناب الرحيبا
وزاد الهوى حين زال النوى وجئت اللوى واعتمدت الكثيبا
لقبر التهامي لبدر التمام[7] لخير الأنام[8] شفيعاً حبيبا

(1) هاذان البيتان ساقطان في بغية الرواد .
(2) هذا البيت ساقط في بغية الرواد .
(3) وفي واسطة السلوك : آثار الغليل وأذكى الوجيبا .
(4) وفي بغية الرواد : لخير .
(5) وفي واسطة السلوك : بمولد .
(6) وفي بغية الرواد : الركب .
(7) نفسه : وخير الأنام .
(8) نفسه : وبدر التمام

367

فبلّغ إليه سلامي عليه ... فإن لديه لسقمي طبيبا
وإن جئت نجداً وأعلامها ... فشق ثراها بدمعي سكيبا [1]
فقبر الرسول مناي وسؤلي ... عسى بالوصول سأحظى نصيبا
فيا سعد قوم حدوا كل يوم ... وعن وضع نوم تجافوا جنوبا
حدوا بالنياق فزاد اشتياقي ... وسالت سواقي دموعي صبيبا [2]
تسنى لهم قصدهم عندما ... تسنّم كل نجيب نجيبا
وزمّوا الحمول وأمّوا الرسول ... فجابوا السهول معاً والشعوبا [3]

سروا في الدجون [4] ففاضت جفوني
وقد خلفوني مشوقاً كئيبا
فقلبي من الشوق في مشرق
وجسمي في الغرب أمسى غريبا [5]

سقوني كؤوساً تذيب النفوسا ... ويرجوك موسى تزيل الكروبا
بحرمة أحمد خير الورى ... رجائي وظني به لن يخيبا
نبي أتى رحمة للعباد ... فحتّى ومحّص عنا الذنوبا

(1) هاذان البيتان ساقطان في بغية الرواد .
(2) هاذان البيتان ساقطان في بغية الرواد .
(3) كذا في واسطة السلوك (المخطوط المذكور سابقا) وفي النسخة المطبوعة منه: نعم والشهوبا ، وفي بغية الرواد : له والشهوبا، المراد بالشعوب الشعاب وهي الطرق في الجبال).
(4) وفي بغية الرواد : بالدجون (والدجون هو سواد الليل) .
(5) وفي واسطة السلوك : وجسمي بالغرب اضحى غريبا .

وسنّ الشريعـــة للمؤمنين وشنّ على الكافرين الحروبا [1]
بمولده أشرق الأُفق نوراً وألبست الأرض حسناً قشيبا
وكسرى تساقط إيوانــــه وكاد من الرعب يلقى شغوبا [2]
ونيران فارس قـــد أخمدت وإخمادها كان سراً [3] عجيبا
وجفّت موارد أنهــــارهم وقـد أعقبت بعد ريّ نضوبا [4]
وحنّ له الجذع مستانساً [5] وأبدى إليه الأسى والنحيبا
دعا بالعباد لسقي البلاد فأخصب ما كان منها جديبا [6]
وشق له البـدر عنـد التمام وكلّمه الظبي يشكو الخطوبا

---

(1) هذا البيت ساقط في بغية الرواد .

(2) كذا في مخطوط واسطة السلوك ، وفي النسخة المبطوعة : شعوبا (وكذلك في بغية الرواد) .

(3) كذا في مخطوط واسطة السلوك ، وفي النسخة المطبوعة : أمرا ، (وكذلك في بغية الرواد) .

(4) في الأصل : نصوبا ، وقد سقط هذا البيت في بغية الرواد .

(5) وفي بغية الرواد : مستوحشا .

(6) هذا البيت لم يرد الا في مخطوط واسطة السلوك ، وقـد سقط في النسخة المطبوعة وفي بغية الرواد .

وكم معجزات له أعجزت جميع الورى شاعراً أو خطيبا
عليه السلام[1] ما تبكّى حمام
وما أضحك الروض ثغراً شنيبا [2]

(1) لا يستقيم الوزن الا بتسكين الميم .
(2) وفي النسخة المطبوعة من واسطة السلوك : قشيبا .

370

18- الحب أضعف جسمي[1]

الحب أضعف جسمي فوق ما وجبا والشوق ردّ خيالي بالسقام هبا
والبين أشعل نار الوجد في كبدي والدمع يضرمها في القلب واعجبا
ماء ونار وأكباد لها شعل والقلب بينهما قد ذاب والتهبا
ضدان قد أجمعا عونا على سهري لكن عذابي بها في الحب قد عذبا
ما كنت أدريها حتى صحبتها كرها وقد يكره الانسان من صحبا
احداها قاتلي آه اذا اجتمعا وبعض خطبها للصب قد صعبا
سهد وبعد وأشواق تلازمني وكلها لعذابي قد غدا سببا
أكابد الليل بالتسهيد مفتكرا ولا أبالي به إن طال أو قربا

(1) نظم أبو حمو هذه القصيدة بمناسبة احتفاله بمولد سنة 768 هـ ، وقد وردت في بغية الرواد، ج 2 ، ص 186 – 189 ، وفي واسطة السلوك (النسخة المطبوعة) ، ص 169 – 171 ، أما مخطوط المكتبة الوطنية بالجزائر ، فانه لا يحتوي على هذه القصيدة ، وقد عوّضت بالقصيدة المخمّسة التي نظمت بمناسبة مولد سنة 764 هـ ، وهذه القصيدة من بحر البسيط .

ليلي نهار [1] ويومـــي كله فكر — والنوم عن مقلتي من بعدهم سلبا
وقد شغلت بقلبي كل مشتغـــل — وقد مزجت دما بالدمع منسكبا
وكلها لعذابي في الهوى سبب — ولم أجـــد لوصالي بالنوى سببا
أكفكف الدمع من عيني فيغمرها — كم بين من بات مسرورا ومنتحبا
من بعد ما كان دهر الانس يجمعنا — والسعد يسعدنا والوصل قد عذبا
ولا رقيب ولا واش بحضرتنا — واليوم بالبين حالت بيننا الرقبا
ما كنت بالوصل قبل اليوم مقتنعا — واليوم أقنع إن هبت نسيم صبا
كانوا وكنا وحـــكم الدهر فرقنا — وكم عسى يبلغ الانسان ما طلبا
وهكذا الدهر ما زالت عوائده — فلا تثق بزمـــان بان أو قربا
يدني ويبعد في أحكامه أبـــدا — هذا بذاك ولا عتب لمـــن عتبا
كم نفحة بعـد قطع اليأس نافحة — تهدي لنـا عاطرا من ثغره شنبا
وكم أعلل قلبي بعـــد فرقتهم — ان التعلّل للاحباب فيـــه نبا
وقد تعلمت من حبيّ لهـــم خببا — وخيل راحتنا تجري بنـا خببا
ما للمحب دواء غير وصلهـــم — يبري له السقم والتبريح والوصبا
وقد تقطع قلبي بعـــدهم قطعا — لما نأوا وقصوا في سيرهم اربـــا
سار الاحبة نحو الرقمتين ضحى — وخلفوني رهين القلب مكتئبا
ساروا على البزل والحادي يجد بهم — والقلب مني إلى أرض الحجاز صبا

(1) وفي واسطة السلوك : نهاري .

372

هذي الأحبـــة قد شدوا مطيهم — وأسرعوا بقباب الحي[1] نحو قبا
ولا رضيت لنفسي غـــيرهم بدلاً — ولا وجدت لقلبي دونهم طلبـــا
ولا سلوت ولا أســـلو لبعدهم — إن السلو عن المهجور قد حجبا[2]
زمّوا إلى زمزم والقلب يتبعهم — والصبر بعدهم عـــني لقد عزبا
وخلفوني بغرب مغرمـــاً بهم — أشكو لهم وبهم من عبرتي عجبا
فقلت يا حادياً والركب يسمعني — رفقاً على الصب يا حاديهم فأبى
مزجت دمعي دماً من بعد رحلتهم — فانظر تر عجبـــاً للدمع مختضبا
وكم سحبت ذيولي في الهوى مرحاً — وكم سفحت دموعي[3] بعدهم سحبا
لا تنكروا حال قيس في محبته — إن الهوى لم يزل للحـــر منتسبا
يا حادي العيس قف بالله تخبرني — بيني وبينهـــم عهداً ترى قربا
في كل عام يسير الركب مرتحلاً — وقد تقيّدت عن فرضي الذي وجبا
لولا الخلافـــة شدّتني قلائدها — لم أقتنع بخيال أو بريح صبـــا
الا يجدّ السرى والسير نحو ربى — نجْد وكاظمة أكرم بهن ربـــا
لو كان لي قدرة مـا كنت أتركهم — حتى أموت بفرط الحب محتسبا
فليس يطفي لهيب الشوق من كبدي
إلاّ بما زمزم يا سعد من شربـــا
منّي السلام على أهل الحطيم ومن — أم المقام وطاف البيت مرتقبـــا

---

(1) وفي واسطة السلوك : الحب .
(2) نفسه : صعبا .
(3) وفي نسخة من بغية الرواد : دموعا .

373

من مذنف هائم في الغرب مسكنه موسى بن يوسف أفنى عمره لعبا
لكنني أرتجي يـوم الحساب غداً شفاعة لشفيـع جلّ ذا طلبـا
فهو الحبيب بأقصى الشرق شوقـني
والقلب من أجله في الركب قد نسبا
صلى عليه إله العرش خالقنـا ما غنت الطير في أفنانها طربـا
ثم السلام عليـه دائمـاً أبداً ما أطلع الأفق من أنواره شهبا

374

19- قفا خبراني [1]

قفا خبراني عـــن رسوم نواهج وعن معلـــات طيبات الارائج
وعن أرض نجد والعذيب وبارق ولا تخبراني عن ذوات الدمالج
وجوبا الفيـافي والمهامه واستعن على قطع أسباب النوى باللواعج
وعوجا[2] بوادي الطلح من أرض رامة
وزفّا المهادي عنـــد رملة عالج
وان جئت نجدا فانتشق من ترابها كعرف عبير أو كطيب النوافج
وان أبصرت عيناك أرض تهامة فبشراك قد وافيت أسنى المناهج
فسرح بطَـرف فوق طِرف مضمر وحط حول البزل بين الغوانج

(1) لم ترد هذه القصيدة الا في واسطة السلوك ، وقد جاءت تامة في مخطوط المكتبة الوطنية بالجزائر . أما النسخة المطبوعة ، فينقصها الأبيات السبعة الأولى منها ، وأما عن تاريخ نظمها ، فليس لدينا من النصوص ما يثبته . وقد يكون ذلك في مولد سنة 769 هـ ، والقصيدة من بحر الطويل .

(2) وفي الأصل : عرجا ، وهو غير مناسب من ناحية الوزن . وعاج بالمكان : أقام فيه .

375

وقل لسليمى لست أسلو بحبها وأن طريق الغي لست بناهج
وان برقت من أرض نجد بوارق تذكرنا[1] عهد الهوى والهوادج
فصرح بأذكار[2] العقيق وحاجر لأن بها يشفى غليل اللواعج
وان جئت أرضا بالحجاز عرفتها فشق[3] ثراها بالدموع الموارج
وقضّ مناسيك الحجاز بأسرها وزر زورة تقض جميع الحوائج
وشدّ القوى من متن ضامرة الحشى لخير شفيع خصصته المعارج
نبي كريم جاء بالرشد والهدى الى كل قلب في الضلالة مارج
جلى بالهدى والرشد كل ضلالة ومحّى بدين الله دين الخوارج
به انهدّ إيوانٌ لكسرى وأخمدت لفارس تلك النار ذات الوهائج
وأشرقت الأنوار من نور أحمد فنه استفاد الكون كل المباهج
فبدر الدجى والأنجم الزهر كلها وشمس الضحى من نوره المتبالج
رسول أتى بالمعجزات فلم تدع براهينها من حجة للمحاجج
له آية في الغارحين استتاره عن اعينهم بالعنكبوت النواسج
ولله من قلب له غير نائم وجسم إلى السبع السماوات عارج
ومن نهر ماء قد جرى من بنانه وبحر عطاء بالندى متاوج[4]
أجل نبي في الخلائق شافع وللجود بذال وللكرب فارج

(1) كذا في المخطوط . وفي النسخة المطبوعة : تذكرني .
(2) كذا في المخطوط . وفي النسخة المطبوعة : بتذكار .
(3) كذا في المخطوط . وفي النسخة المطبوعة : فسق .
(4) هذا البيت ساقط في المخطوط المذكور .

376

وما الرسل إلا تحت ظل لوائـــه — وكلهم عـــن جاهه غير خارج
وسيلتنا لله حب نبينـــا — بصدق قلوب للقبول محاوج [1]
لقد شغلتني عن حماكم قلائد — شغلت بها عن قطع تلك المعارج
ســـلام كريم من محب متيّم — بحبك مشغوف بذكرك لاهج
سلام من المشتاق موسى بن يوسف — مقيم بأقصى الغرب سدت نواهج
على المصطفى والآل والصحب كلهم — والانصار طرّاً أوسها والخزارج

(1) وفي المخطوط المذكور : مخارج .

377

20 – الا ما لصب مشوق[1]

ألا ما لصب مشوق صبا ... إذا ما تذكر عهد الصبا
غدا بالغواني يغنّي هوى ... فيا ربع أين الغواني الظّبا
لقد قدّ قلبيَ شوقي لهم ... وبيّن بينهم ما خبا
ومزّق صبريَ من بعدهم ... فما البيض ما السمر أو ما الظبا
ونوح حمام الحمى شاقه ... وأطربه كل ما أطربا
فيا عاذلي كف عن لومه ... فلم تلف أهلا ولا مرحبا
شجون تهيج لهيب الحشى ... فوقد الجوى فوده شيّبا
فكم ذا أواري أواري وقد ... تبين منّيَ ما قد خبا
فصبر يقدّ ووجد يجدّ ... وسهد يزيد وشوق ربا
فمن ليَ بالصبر من بعدهم ... أبى الصبر في الحب أن يصحبا

(1) لم ترد هذه القصيدة الا في بغية الرواد، ج 2 ص 208 – 209 وقد ذكر يحيى بن خلدون أنها أنشدت بمناسبة الاحتفال بالمولد الشريف من سنة 770 هـ. وقد حضره بنفسه، إذ كان آنذاك في خدمة السلطان العبد الوادي. والقصيدة من بحر المتقارب.

فيا سعد من مسعدي في البكا فقال تعال بنا تندبا
ونجري دموعاً كمثل الدما رضى من رضى[1] أو أبى من أبى
نعلّم فيها لأهل الهوى علوم جرى[2] قلْ أن يكتبا
فمن شاء يروي غريب الغرام فأمر غرامِيَ ما أغربا
لقد كنت والدهر لي مسعد فأغضبني ليت ما أغضبا
فما باله اليوم مُخْلَوْلِكاً وما زلت أعهده مذهبا
فخان وأخنى وجوراً جفى وظهر المجن لنا قلبا
فصرت أعاتبه إذ عتا فأسلمني بعدما قربا
فلا درّ درُّكَ يا دهر قل أيرجع منك الذي قد نبا
فقال مجيباً ألست الذي على الرغم فرقت آل سبا
وأرزأتهم كل ما ملكوا وأضحت معاهدهم سبسبا
تفانوا جميعاً وما جمّعُوا فأين سبا والذي قد سبى
توالت عليهم أكف الردى فولوا وما أن قضوا مأربا
وأنت أخا الصبر مهلاً إذا بساحك خطب الدنى طنبا
فمفتاحها الصبر إن ضيقت فصبراً فبالصبر يرجى الحبا
فكم من جواد جواد كبا وكم من حسام حسام نبا

(1) كذا في الأصل .
(2) كذا في الأصل ، وفي الطبعة المذكورة : علو ما جرى . ولعل الصواب أن يقال : علوم جوى (والجوى شدة الوجد من الحب) .

379

وأعقبه صبره بعدها نجا حافياً جلّ ما أعقبا
فبشراك موسى بنيل المنى بفضل الإله فما أقربا
ويا نفس بشرى بما نلته وإياك إياك أن ترهبا
وبادر إلى الله مستعجلاً ووال الصلاة على المجتبى

380

21 – خليلي قد بان الحبيب [1]

خليلي قد بان الحبيب الذى صدّا ... وقد عاقني صبري فلم أستطع ردا
وسالت دموعي فوق خدّي هواملا ... وقد صيّرت فوق الخدود لها خدا
قد اصفرّ لوني بعد حسن شبيبتي ... كما ابيضّ رأسي بعد ما كان مسودا
وقد مرّ عمري في عسى ولعلّما [2] ... تواصلني لبنى وتهجرني سعدى
وتزري بيّ الدنيا بزور غرورها ... فكم نقضت عهداً وكم نثرت عقدا
وهــذا نذير الشيب لاح بمفرقي ... يذكرني خوفاً وينجز لي وعدا
هويت من الدنيا زخارفها التي ... بفرط هواها لا أطيق لها ردا
شغفت بها دهرا ولم أر ما مضى ... وقد بذلت من بعد قربي لها بعدا
تشاغلني نفسي ودنياي [3] والهوى ... وتبعدني من بعد ما أظهرت ودا
ولست بسالٍ عن هواها كأنني ... أشابه بشرا في محبتــه هندا

---

(1) وردت هذه القصيدة في بغية الرواد (ج 2 ص 224 – 226) وفي واسطة السلوك (ص172 – 173) وقد أنشدت اثناء الاحتفال الذي أقيم في مولد سنة 771 هـ ، وهي من بحر الطويل .
(2) وفي واسطة السلوك : في لعل وفي عسى .
(3) نفسه : تشاغلني الدنيا ونفسي .

لبانة دهري قد تقضّت[1] وقد مضت
وجيش شبابي بالمشيب لقد قدا
ويا ليت شعري للزمان[2] الذي مضى
أيرجع مُرّ العيش من بعده شهدا

وتغفر أوزاري وتمحى جرائمي — وحصر ذنوبي لا أطيق لها عدا
أنا المسرف الجاني أنا المذنب الذي — أشاهد باب العفو بالذنب قد سدا
لقد حقّ لي أبكي على فرط زلّتي — وأسكب دمعا كالعقيق علا الخدا
اذا ذرفت عيناي زاد تفكّري — وتعظم أفكاري ووجدي لو أجدي
أعاتب نفسي في زمان بطالتي — وقلبي على كسب المآثم قد جدا[3]
وجيش شبابي قد مضى بسبيله — وجيش مشيبي قد تقدم لي وفدا
وحاليَ بين الحالتين كما ترى — فتطمعني[4] شوقا وتقلقني صدا
إلهيَ هب لي منك عفوا ورحمة — فما زلت يا مولايَ تبلغني القصدا
وعبدك موسى لم يزل فيك راجيا — ومن شِيَم المولى بأن يرحم العبدا
توسلت بالمختار من آل هاشم — أجرني من النار التي أضرمت وقدا
نبي أتى والكفر باد ضلاله — فاهدى الهدى للخلق بأحسن ما أهدى

(1) في واسطة السلوك : تقضت .
(2) نفسه : بالزمان .
(3) نفسه (النسخة المطبوعة) حدا .
(4) نفسه : تطمعني .

382

هو الرحمة الهادي الشفيع لنا غدا[1]   هو المصطفى المختار يلهمنا الرشدا
هو الذخر للهول الشديد اذا أتى   ومن ذا سواه للمخاف اذا اشتدا
الا يا ربيع الخير لا زلت رائقا
لقد [2] جئت بالرحمى وخولتنا السعدا
لك الفخر[3] صل وافخر على الحول كله
فانت لنــا عيد نوفي لك العهدا
أتيت بمن لم يأت دهر بمثله [4]   أبر بميثــاق وازكاهم بجــدا
وأعظم عند الله جاها وحرمة [5]   واندى الورى كفا اذا سئل[6] الرفدا
سلام عليه[7] طيّبُ النّشر عاطرٌ   يفوق بزياه الرياحين والرندا
سلام مشوق من بــلاد بعيدة   يموت ويحيا من صبابته وجدا

---

(1) في واسطة السلوك : المشفع في غد
(2) نفسه : فقد
(3) نفسه : المجد
(4) نفسه : بمن لم تأت أنثى بمثله .
(5) نفسه : ورفعة
(6) نفسه : سئلوا
(7) نفسه : عليه سلام

مقدمة...أ-ز

الفصل الأول :في ماهية البنية والتجليات الأسلوبية.........................2

I. في ماهية البنية...2

1. تحديد مصطلح البنية لغة واصطلاحا...3

2. مسار بنية من اللسانيات إلى الأسلوبية...4

أ- البنية واللسانيات...5

ب- البنية والمدرسة الشكلانية الروسية...6

ج - البنية والأسلوبية...8

II. في ماهية الأسلوبية... 19

1. الأسلوب والأسلوبية...19

2. اتجاها الأسلوبية 22

الأسلوبية التعبيرية...22

الأسلوبية الفردية أو التكوينية...27

أسلوبية التلقي (الأسلوبية البنيوية)...30

الأسلوبية الإحصائية...31

III. خطوات التحليل الأسلوبي...34

1. القارئ...35

2. تحديد مستويات التحليل الأسلوبي...37

3 . تحديد محور الاختيار والتركيب...37

4. تحديد الإنزياح الانحراف Déviation...39

تحديد المعنى وقيمته الأسلوبية...41

الفصل الثاني: فن المولديات في الأدب العربي القديم......................... 45

تمهيد... 45

I. **المدائح النبوية النشأة والتطور**..47
1 .تعريف المديح النبوي..47
أ- لغة 47
ب- اصطلاحا..48
2 .المدائح النبوية..49
أ – ما قيل في حياة الرسول صلى الله عليه وسلم..49
ب- ما قيل بعد وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم..53
ج- في عصر بني أمية..54
د- العصر العباسي..55
المدائح النبوية وصلتا بالشعر الصوفي:..56
II.نشأة شعر المولديات..59
1 .تاريخ الاحتفال بالمولد النبوي الشريف..59
أ- في بلاد المشرق..59
ب- في بلاد الأندلس.. 61
ج- في المغرب الأقصى..64
د- الاحتفال بالمولد النبوي في الجزائر أيام الدولة الزياني..69
III. **مولديات أبي حمو موسى الثاني وبنيتها الهيكلية**..72
1.المقدمة بعناصرها الطللية والغزلية..74
أ- الوقوف على الأطلال..75
ب- المقدمة الغزلية.. 76
2.حسن التخلص..79
3.الموضوع..82
4.الخاتمة..84

أ- التوسل به صلى الله عليه وسلم ورجاء شفاعته..........................84
ب- الصلاة والسلام وإرسال التحية إلى الرسول صلى الله عليه وسلم.....85
الفصل الثالث : الظواهر الأسلوبية في مولديات أبي حمو موسى الثاني..........89
I. المستوى الصوتي.. 90
1. **البنية الإيقاعية**...90
الموسيقى الخارجية:...93
1- الوزن 93
أ-البحور الشعرية...93
1 -التواتر في البحور بالنسبة لعدد القصائد وبالنسبة لعدد الأبيات.......95
أ- تواتر البحور لعدد القصائد.....................................96
ب- تواتر البحور بالنّسبة لعدد الأبيات...........................97
ت- **خصائص أهم البحور المستعملة ووظفتها الأسلوبية**.................98
2. إيقاع القافية...106
1 القافية في شعر أبي حمو موسى الثاني ووظيفتها الأسلوبية............107
أ- القافية الموحدة...107
ب- القافية المتنوعة.. 111
التخميس...111
ج- حرف الروي...114
الموسيقى الداخلية:...117
1. التكرار...118
أ- الصوت المفرد ....120.
ب- تكرار الكلمات...130
2. الأصوات المتآلفة.. .132

أ- التجنيس...132
ب- التكرار الاشتقاقي 134
II. **المستوى التركيبي:**.......................................137
1- التقديم والتأخير: 140
أ تقديم الجار والمجرور.......................................141
ب- تقديم الاسم على الفعل.................................. 142
2 الحذف..145
3- المستوى الدلالي :.. 149
1- الحقول الدلالية...151
أ- الحقل الرحلة والأماكن المقدسة...............................152
الرحلة..152
الأماكن المقدسة..155
ب- حقل الحقيقة المحمدية.....................................158
جـ- حقل الحب..160
4- مستوى التناص:...164
الخاتمة 169
قائمة المصادر والمراجع 174
الملحق: مولديات أبي حمو موسى الزياني الاثنتي عشر..........................189
فهرس الموضوعات...232

ملخص الرسالة

تأتي هذه الدراسة ضمن الدراسات الأسلوبية التطبيقية البنائية ،التي استطاعت أن تستقر على أنها منهجا يهدف إلى دراسة الخطاب الأدبي عامة والشعري خاصة دراسة موضوعية تتصف بالعلمية والدقة والوضوح ، ساعية بدراستها إلى التفجير المكنونات اللغوية وإبراز القيم الجمالية لكل نَّص أدبي.

وقد سعت الدراسة للولوج إلى الخطاب الشّعري المولدي عند أبي حمو موسى الزياني من خلال بنائه اللغوي ،فعمدت إلى وصف وتحليل هذا البناء الذي هو نتاج مجموعة من البنيات الجزئية والمتمثلة في البنية الصوتية والبنية التركبيبة والبنية الدلالية والبنية التناصية. .

فطاقة الأصوات تتجلى في قدرتها على تصوير الانفعالات النفسية التي تعكسها عطاءات الأصوات الإيقاعية والإيحائية.

وأما ما يتجلى على سطح الخطاب من بنى أسلوبية فإنها تسهم في تحقيق جماليته من خلال ربط هذه البنى وطارئق تشكلها بالدلالة والإيقاع وبعالم الشاعر النفسي.

لقد أبان البحث عن قدرة الشاعرعلى استغلال عطاءات اللغة في قصائده المولدية من حيث أصواتها وتركيبها ودلالتها المتنوعة والمختلفة في التعبير عن حبّه للرَّسول صلى الله عليه وسلم وتجسيد لتجربته الشعرية والروحية، إذ أكسب خطابه حيوية وفاعلية ممّا جعله يغدو حَيّا في نفس المتلقّي.

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة وهران-1 أحمد بن بلة



كلية الاداب والفنون قسم اللغة العربية وآدبها

ملخص مذكرة ماجستير الموسومة بـ:

البنى الأسلوبية في مولديات أبي حمو موسى الثاني

تخصص :الأدب الجزائري في ضوء المناهج الأدبية المعاصرة

للطالبـــة: تحت اشراف الاستاذ:

خداوي اسماء د. حسن بن مالك

للسنة الجامعية:2016/2015

أولا:ملخص المذكرة:

تأتي هذه الدراسة ضمن الدراسات الأسلوبية التطبيقية البنائية ،التي استطاعت أن تستقر على أنها منهجا يهدف إلى دراسة الخطاب الأدبي عامة والشعري خاصة دراسة موضوعية تتصف بالعلمية والدقة والوضوح ، ساعية بدراستها إلى التفجير المكونات اللغوية وإبراز القيم الجمالية لكل نَّص أدبي.

وقد سعت الدراسة للولوج إلى الخطاب الشّعري المولدي عند أبي حمو موسى الثاني الزياني من خلال بنائه اللغوي ،فعمدت إلى وصف وتحليل هذا البناء الذي هو نتاج مجموعة من البنيات الجزئية والمتمثلة في البنية الصوتية والبنية التركيبية والبنية الدلالية والبنية التناصية.

لقد أبان البحث عن قدرة الشاعرعلى استغلال عطاءات اللغة في قصائده المولدية من حيث أصواتها وتركيبها ودلالتها المتنوعة والمختلفة في التعبير عن حبّه للرَّسول صلى الله عليه وسلم وتجسيد لتجربته الشعرية والروحية، إذ أكسب خطابه حيوية وفاعلية ممّا جعله يغدو حَيّا في نفس المتلقِّي.

ثانيا: الكلمات المفتاحية:

1 البنية

2 الأسلوبية

3 مستويات التحليل الاسلوبي

4 المستوى الصوتي

5 المستوى التركيبي

6 المستوى الدلالي

7 مستوى التناص

8 الانزياح

9 المولديات

10 المديح النبوي

ملخص

تأتي هذه الدراسة ضمن الدراسات الأسلوبية التطبيقية البنائية ،التي استطاعت أن تستقر على أنها منهجا يهدف إلى دراسة الخطاب الأدبي عامة والشعري خاصة دراسة موضوعية تتصف بالعلمية والدقة والوضوح ، ساعية بدراستها إلى التفجير المكنونات اللغوية وإبراز القيم الجمالية لكل نَّص أدبي. وقد سعت الدراسة للولوج إلى الخطاب الشّعري المولدي عند أبي حمو موسى الثاني الزياني من خلال بنائه اللغوي ،فعمدت إلى وصف وتحليل هذا البناء الذي هو نتاج مجموعة من البنيات الجزئية والمتمثلة في البنية الصوتية والبنية التركيبية والبنية الدلالية والبنية التناصية. لقد أبان البحث عن قدرة الشاعرعلى استغلال عطاءات اللغة في قصائده المولدية من حيث أصواتها وتركيبها ودلالتها المتنوعة والمختلفة في التعبير عن حبّه للرَّسول صلى الله عليه وسلم وتجسيد لتجربته الشعرية الروحية، إذ أكسب خطابه حيوية وفاعلية ممّا جعله يغدو حَيّا في نفس المتلقّي.

الكلمات المفتاحية:

البنية؛ الأسلوبية؛ الدلالة؛ التحليل الاسلوبي؛ التناص؛ الانزياح؛ المولديات؛ المديح النبوي؛ البنية التركيبية؛ الطللية.

نوقشت يوم 05 ديسمبر 2016